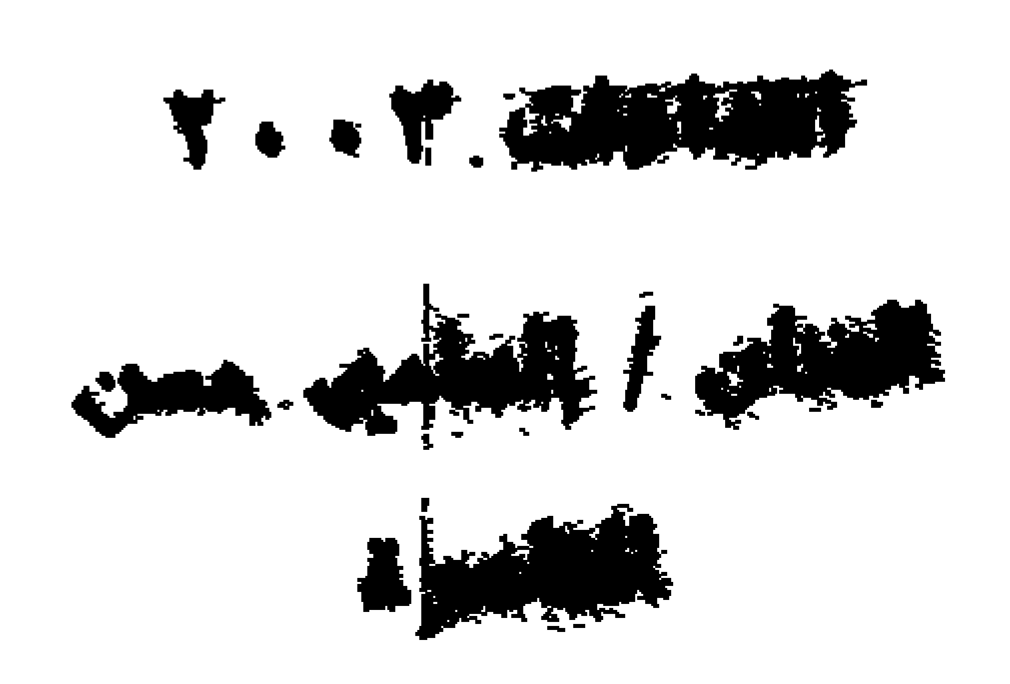
نجيب الريحاني

وتطور الكوميديا في مصر

تأليف الدكتورة :
ليلى نسيم أبو سيف

دار المعارف بمصر



[illegible] . ٢٠٠٣

[illegible] / [illegible] حسن

[illegible]

نجيب الريحاني

وتطور الكوميديا فى مصر

نجيب الريحانى

وتطور الكوميديا فى مصر

تأليف

د. ليلى نسيم أبو سيف

دكتوراه فى الفنون المسرحية من جامعة
(إلينوى) بالولايات المتحدة الأمريكية

أستاذ مساعد فى الأدب والفن المسرحى
والإخراج بجامعة (لورنس) بأمريكا

أستاذ مساعد بقسم التمثيل بمعهد الفنون
المسرحية - أكاديمية الفنون بالقاهرة



دار المعارف

عايزين مسرح مصرى ، مسرح ابن بلد ، فيه ريحة « الطعمية » و « الملوخية » مش ريحة « البطاطس المسلوق » و « البفتيك » .. مسرح نتكلم عليه اللغة اللى يفهمها الفلاح والعامل ورجل الشارع ، ونقدم له ما يحب أن يسمعه ويراه ..

نجيب الريحانى

الناشر : دار المعارف بمصر – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج. م. ع.

مقدمة

هذه دراسة عن حياة وفن الممثل ، المدير ، المؤلف ، نجيب الريحانى . وقد تحوّل الريحانى إلى التمثيل أولا – نحو عام ١٩١٤ – ثم اضطلع بالإدارة الفنية بعد عامين ، وكتب أول مسرحية عن الشصخية التى ابتكرها « كشكش بك » عام ١٩١٦ . وظل يعمل – لأكثر من ثلاثين عاماً ، وحتى وفاته عام ١٩٤٩ – على تطوير الكوميديا ، ابتداء من **الفصل المضحك** ، شبيه الكوميديا المرتجلة Commedia dell'arte فالاستعراض والأوبريت ، حتى الكوميديا الساتيرية satirical comedy التى خصها بمغزى أخلاقى واجتماعى جادّ .

والواقع أن الريحانى لم يصبح كاتباً مسرحياً بمحض اختياره ، بل بالرغم منه . . فلم يكن ثمة كتاب لينجزوا له العمل الذى كان يشعر – بوصفه فناناً مسرحياً – بالحاجة إلى إنشائه . وكانت أغلب مسرحياته مقتبسة ، فلم يفكر قط فى كتابة مسرحيات « مبتكرة » تماماً . إنما كان يقيم أعماله عادة على قصة أو مسرحية ما ، يعثر عليها فى « **ألف ليلة وليلة** » أو فى المسرح الأوربى . وفى المرحلة الأخيرة من حياته الفنية أخذ يعتمد على المسرح الفرنسى ، فكان يعهد لأحد المترجمين بنقل المسرحية الفرنسية التى تنال استحسانه ، ثم يتعاون مع « بديع خيرى » على إعادة كتابتها على طريقته الخاصة ؛ وهكذا تعدّ مسرحياته « مبتكرة » على نحو ما كانت عليه مسرحيات شكسبير وموليير ، من حيث إنها تحمل بصمات الفنان واضحة . . وهى ليست « مبتكرة » بقدر ما كانت تُقَلِّد المسرح الكوميدى الفرنسى بناء وتكنيكاً .

الأمر الذى لم يكن تجنبه ممكناً ، منذ أن صار المسرح الأوربى — والفرنسى خاصة — النموذج الذى يعتمد عليه المسرح المصرى الناشئ .

ولقد أصبحت الكوميديا — على يد الريحانى — صيغة أكثر تمثيلا للمسرح المصرى الحديث ، وأصدق تعبيراً عن المجتمع فى النصف الأول من القرن العشرين . ومع ذلك فإن الكوميديا لم تظفر بما تستحق من تقدير . . وإلى وقت قريب ، لم يكن يسمح أيضاً بنشرها ، بسبب أصولها المبتذلة ، واستخدامها للعامية التى كانت موضع استهجان المحافل الأدبية . لهذا ظلت الكوميديا دون بحث فى أغلب الأحيان ، ولم يكن يشار إليها إلا عابراً فى النقد المسرحى أو فى دراسات محدودة . وهكذا لم يلق مؤرخو المسرح العربى بالا لهذا الموضوع ، ولا تناوله المستشرقون الغربيون بتعمق . وقد اعتمدت — فى أثناء قيامى بهذه الدراسة — اعتماداً كاملا على الوثائق الأساسية ، أعنى مخطوطات مسرحيات الريحانى ومذكراته الثمينة . كما أمدتنى الصحف والإعلانات بأكثر من الوقائع الزمنية . وكان للنقد المنشور — على قلته — أهمية بالغة .

ولقد كان موضوع الريحانى يبدو لى — كما ظننت — دراسة شيقة سهلة . وعلى الرغم من الشهرة التى يتمتع بها اسم الريحانى ، فإن حقائق البحث كانت مضنية ومخيبة . فالكثيرون يذكرون الريحانى ، لكن أحداً لا يذكره بالدقة الواجبة . وليست أسطورة الريحانى إلا حشداً من الانطباعات ، تتوه فيها الحقائق أو تتلاشى . وقد وجدت صحف تلك الفترة مبعثرة فى « أرشيفات » ومكتبات متربة ، فلا قوائم هناك ، ولا فهارس يمكن الاعتماد عليها . وأهم من ذلك كله — وأكثره مشقة — جمع نصوص مسرحيات الريحانى . لقد زودنى المرحوم بديع خيرى — الذى توفى فى يناير ١٩٦٦، عقب لقائى الأخير معه — بست من مسرحيات الريحانى — أو بالأحرى كوميدياته — الأربعين . ثم أحالنى إلى الأستاذ بديع الريحانى ابن شقيق نجيب الريحانى

الذى يحتفظ — فى حرص بالغ — بمعظم نصوص الريحانى ، التى سمح لى مشكوراً بالاطلاع عليها . وإليه يرجع الفضل الأكبر فى جعل هذه الدراسة ممكنة ، فله منى كل عرفان .

وقد لقيت فى هذا البحث معاونة طيبة من كل من الأستاذ كمال الملاخ ، والسيدة ليلى فهمى جاد مديرة الإدارة الثقافية بهيئة المسرح ، والأستاذ عبد الرحمن صدقى ، والأستاذ أنطوان جناوى المحرر بالجورنال ديجبت ، والأستاذ جوزيف دخول ، والأستاذ إبراهيم رمزى ، والسيدة إيناس خيرى . . ومن أعضاء فرقة الريحانى : المرحومة السيدة مارى منيب ، والفنانين حسن فائق ومحمد لطفى . وإنى لأتوجه أيضاً بالشكر للأستاذين أسامة والشربينى بدار الكتب ، للتسهيلات التى قدّماها لى ، للاطلاع على الأرشيف .

كذلك أخص بالشكر الدكتور ل . الرورث لافلين Dr. L. Ellsworth Laflin, لمعاونته لى فى كتابة الفصل الأول . والدكتور جاروسلاف ستتكفتش Dr. Jaroslav Stetkevych بجامعة شيكاغو ، الذى أسدى لى المشورة فى مواضع عديدة . أما الدكتور « تشارلس شاتوك » Dr. Charles Shattuck بجامعة إلينوى ، فقد أخذ يتابعنى بتوجيهاته فى أثناء جهودى الحائرة لتفسير المواد وتنظيمها فى صورتها الحالية . . وللأستاذ سمير عوض جزيل الشكر لجهده الكبير فى ترجمة رسالتى هذه من الانجليزية إلى العربية . وأخيراً ، ولزوجى المهندس أديب وهبه — أجزل الشكر والعرفان ، لمساندته وتشجيعه .

د . ليلى أبو سيف



الفصل الأول

بدايات المسرح المصري الحديث

ترجع نشأة الكوميديا فى مصر إلى عهد قريب ، غير أنها اتخذت — على حداثتها — انطلاقة سريعة . ويرجع الفضل الأكبر فى ذلك إلى شخص واحد ، هو الممثل والمدير والكاتب نجيب الريحانى (١٨٩٢ — ١٩٤٩) . على أنه ينبغى ألا نزعم أن نهضة الكوميديا فى مصر كانت بمثابة حدث عالمى ، لأن الريحانى لم يكن « شكسبير » ولا « موليير » ولا « تشيكوف » . لكنه أتاح للمسرح المصرى أن يحس بذاته فى الخمسين سنة الأخيرة ، وأن يكتشف له موضوعاً ومادة وأسلوباً ، وأن يشيد لنفسه بنياناً صغيراً من الدراما التى تنمو على الدوام .

ولو أننا رجعنا إلى ماضينا البعيد ، لوجدنا للمصريين القدماء — كما كان عند الإغريق والرومان — مسرحاً دينياً وآخر دنيوياً عريضاً [1] . فكان لكل ملك مصرى ثلاثة نماذج مسرحية على الأقل ، كان يقصد بها تصوير وإثبات طبيعته الإلهية : « **المسرحيات الميلادية** » وكانت تقدم فى عيد ميلاد الملك ، وتتناول — فى معظم الأحيان — الطبيعة الإلهية لمولده . « **ومسرحيات التتويج** »(عام ٣١٠٠ ق.م.) ،

---

(١) القاعدة التى استخدمت فى الكشف عن « الدراما » المصرية — كما هى فى أصلها الهير وغليفى — من وضع « كورت سيت » : Kurt Sethe فى كتابه *Die Altaegyptischen Dramatischen Texte* « نصوص درامية مصرية قديمة » .

وكانت تمثل احتفالا بتنصيب الملك (أوهوراس) على العرش ، بل لقد ظل الاحتفال بذكرى تتويج « هب سيد » (Heb Sed) يقام حتى بعد موته ، فقد تناولت «نصوص الأهرام» (عام ٤٠٠٠ ق.م.) قصة بعثه من الموت ومغامراته في العالم الآخر[٢] ، بوصفه إلهاً يعبد . لقد كانت « نصوص الأهرام » تمثل مرتين يومياً ، في أثناء حياة الملك[٣] ، مرة في الفجر ومرة عند الغروب . . ولعلها لم تكن تقدم — في بداية الأمر — إلا في مناسبة وفاة الملك .

وإذا كانت « نصوص الأهرام » تصوّر — في المقام الأول — ألوهية الملك (وهو إله مولود على الأرض) في الحياة الأخرى ، كما تهدف إلى تثبيت عقيدة الشعب في هذه الألوهية ، فقد اعتمدت «مسرحية الآلام» (Passion Play) التي ظهرت في عصر متأخر (عام ٢٥٠٠ق.م.) — وهي ثالث النماذج المسرحية للملك — على موضوعات دنيوية ، الغرض منها أن يحقق الإنسان الخاود لذاته . ولقد ذهبت مسرحية « إبيدوس » أو «عذاب أوزريس» (عام ٢٥٠٠ق.م.) إلى معالجة موضوعات أسرار الخلق ، والحياة والموت ، والصراع بين الخير والشر ، من خلال تصويرها مأساة موت الإله « أوزريس » وتمزيقه بيد أخيه الحاقد « سيت » ، ثم بعثرة أشلائه في أنحاء البلاد وما تلا ذلك من عذاب زوجته « إيزيس » ، وميلاد ابنه « حوريس » ، ثم بعث « أوزريس » إلى الحياة الأبدية عندما

---

(٢) (Drama in Ancient Egypt) ، عن « الدراما في مصر القديمة » ومقال آخر غير منشور حصلت عليه من الدكتور . ل . الزورث لافلين Dr. L. Ellsworth Laflin

(٣) المرجع السابق . وقد عولجت أسطورة « أوزوريس » في مسرحية « إيزيس » للكاتب توفيق الحكيم .

تجمعت أعضاؤه بفضل جهود « إيزيس » و « حوريس »[٤] .

وقد استخلصت الدراما – فيما بعد – كوسيلة علاجية ، لشفاء الأمراض . ويعرف هذا اللون المسرحي باسم **«العرض الطبى»** (Medicine Show)[٥]. كما ظهرت مسرحيات أقل جدية، مثل تلك التى تناولت موضوع الإله القزم « بايس » – إله الخصب – وزوجته الخرتيت ، ربة الحمل . وقد أخذت هذه الشخصيات تمهد لظهور عملية التفريج الفكاهى فى المسرحيات الجادة ، كما حدث فى مسرحية الاحتفال بتتويج الملكة « حتشبسوت » . كذلك عرف القدماء « فارسات »[٦] كاملة ، وفقا لما أشار إليه دكتور « إلزورث لافلين (Ellsworth Laflin) ، مثل مسرحية **« خصومات حوريس وست »** ، التى يتضح من أحداثها السريعة ومواقفها المستحيلة ، أنها تعتمد على قصة خرافية باتفاق القدماء والقراء الحديثين على السواء[٧] .

وما من غرابة فى أن نلمح روح الكوميديا ، فهى من أبرز خصائص المصريين فى كل العصور . ويخبرنا دكتور لافلين ، أن ندابات محترفات كن يستأجرن فى المآتم المصرية قديماً ، للبكاء والنواح كما كان « المو – و » (The Moo-oo) وهم مهرجون محترفون يستأجرون لأداء رقصات هزلية ، يقلدون فيها المشيعين للجنازة ، لإضحاك الأسرة الحزينة . ومن أشهر الاحتفالات القديمة ، احتفال « باستيت »

---

(٤) المرجع السابق .

(٥) المرجع السابق .

(٦) الفارس : لون من التمثيليات الهزلية الخفيفة ، هدفها الأوحد استثارة الضحك بمواقف وأحداث لا يشترط أن تتوفر لها إمكانيات الحدوث ، وبنكات مازحة وقد تكون ماجنة .

(٧) "Comedy in Egypt and Greece" « الكوميديا فى مصر واليونان » مقال غير منشور للدكتور « ل. إلزورث لافلين » . وقد ترجمت هذه المسرحية من الهيروغليفية بقلم (Alan H. Gardiner) .

(Bastet) ، الذى كان يضم مجموعة من الرجال والنساء يبحرون معاً فوق سفينة كبيرة ، وفى حين يزمّر الرجال ، ترقص النسوة على إيقاع « الصنج » ، فى جو حافل بالمرح . فإذا توقفت السفينة عند أى مرسى ، كانت النساء يتبادلن نكات لاذعة مع الواقفات على الشاطئ . وهناك برديات كثيرة تشتمل على رسوم حيوانية كوميدية ، ففى إحدى البرديات (بردية رقم ١٠١٠٦ بالمتحف البريطانى) ، يرى قط يحرس سرباً من الأوز معلقاً فى صف واحد إلى قصبة من الغاب ذات مقبض ، وأسد ينهش فخذ بقرة ، على حين ينصرف أسود آخرون إلى طبخ اللحوم . كما يرى « ميكى ماوس » جالساً على العرش يشم زهرة « اللوتس » ، والقطط من حوله تستجلب الهواء له وتمسح أنفه بريشة[٨] .

وقد أفل نجم المسرح المصرى القديم ، كما تداعى المسرح الأوربى فى العصر الوسيط . لكن الأول ظل طويلا دون أن تقوم له قائمة ، على عكس المسرح فى أوربا . وفى عام ٦٤٢ ميلادية ، فتح العرب مصر ، فانتشر الإسلام الذى كان يعادى فن المحاكاة — شأنه شأن « البيوريتانية » فى الغرب — لأسباب فلسفية وثقافية . ولم يكن وضع مصر كجزء من إمبراطورية إسلامية كبرى يمكنها — حتى القرن التاسع عشر — من تحقيق كيانها الثقافى والسياسى ، مما كان يحتمل أن يتيح لها فرصة إنشاء دراما عصرية تعبر بها عن ذاتها .

وهكذا ظل الأدب المصرى — حتى القرن التاسع عشر — منحصراً تقريباً فى الإبداع الشعرى . وكانت الثقافة الإسلامية ترى فى عرض الموضوعات الأسطورية شيئاً منافياً لعقيدتها التوحيدية ، إذ كان شأنها شأن فن المحاكاة فى كل من الأدب

---

(٨) المرجع السابق .

والفنون الزخرفية ، حتى إن العرب أغفلوا الدراما اليونانية تماماً ، وإن ترجموا أعمال « أرسطو » وأفادوا منها .

وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث نجد أن الاحتلال الأجنبي أخذ يضع العقبات أمام نمو الثقافة الوطنية ، فدأب الأتراك والفرنسيون والإنجليز — على التوالى — على تجريد مصر من شخصيتها السياسية ، وفرضوا عليها ثقافاتهم ، كما أدى الاحتلال الأجنبي إلى اضطراب اقتصاديات البلاد . فخلال الحكم التركى ، انتقلت ملكية الأرض — وهى المصدر الرئيسى لثروة البلاد — إلى حفنة صغيرة من الملاك الإقطاعيين ، مما جعل جماهير الشعب تحيا فى فقر مدقع . وقدر لحضارة مصر أن تظل حضارة زراعية ، تحقق حاجات السكان من المأكل والملبس يوماً بيوم ، فلم تعرف الثورة الصناعية طريقها إلى البلاد إلا فى القرن العشرين .

ومما لا شك فيه ، أن القيود التى كانت مفروضة على المرأة فى المجتمع المصرى ، ساعدت على تخلف الدراما فى مصر ، فى الوقت الذى كانت فيه المرأة الأوربية قد احتلت مكانة مرموقة إلى جانب الرجل — منذ عدة قرون — فى المجالين السياسى والاجتماعى ، ولهذا ظهرت المرأة لأول مرة على المسرح الإيطالى فى القرن السادس عشر ، وعلى المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر ، وعلى المسرح الإنجليزى فى عصر عودة الملكية (Restoration) ، فى أثناء حكم شارل الثانى . بل إن المرأة تبوأت عرش بريطانيا فى القرن السادس عشر ، الأمر الذى أدى إلى الاعتراف بمكانة المرأة فى المجتمع الإنجليزى منذ عصر شكسبير . من هذا يتضح أن الدراما — لا سيما الكوميديا — تكون أكثر ازدهاراً عندما يتحقق التكافؤ الاجتماعى بين الجنسين . أما فى مصر ، فلم تشترك المرأة قط فى الحياة الاجتماعية حتى القرن العشرين ، مما جعل الصبية يؤدون الأدوار النسائية على المسرح ، فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن

العشرين . . بل إن الإناث كن — عندما يسمح لهن بمشاهدة العروض — يجلسن فى أمكنة مخصصة لهن بالمسرح ، كى لا يختلطن بالرجال .

ولقد اقترن هذا الاتجاه المحافظ فى الحياة الاجتماعية — بالنسبة إلى تأثيره على المسرح — باتجاه مماثل فى اللغة ، فرض التمسك باستخدام الفصحى فى المسرح باعتبارها الأداة الوحيدة للتعبير الأدبى . وقد أدى هذا إلى احتقار العامية — لغة الشعب — وإلى اختفاء « الكوميديا » التى كانت تصاغ بالعامية ، فلم يكن يتاح للكوميديات فرص النشر التى أتيحت لمعظم المسرحيات الفصحى .

وبالرغم من هذه العوامل التى عاقت نمو الدراما ، كانت هناك عوامل مقابلة ساعدت على تطورها . فى القرن التاسع عشر ، أخذ المسرح يزدهر بفضل جهود الفرق الوافدة من الشام ، حيث كان المسرح يتقدم بخطوات سريعة منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر . وكانت الدراما — التى روجت لها هذه الفرق — رومانتيكية ، أخلاقية ، مقتبسة بوجه عام عن الفرنسية . كما كان معظمها يمثل بالفصحى بمصاحبة الموسيقى .

وكانت أولى الفرق الشامية التى هاجرت إلى مصر هى فرقة « سليم نقاش » و« أديب إسحق » ، التى وفدت عام ١٨٧٦[٩] . وقد كانت ذات تأثير بعيد فى الحياة الفنية ، إذ اقتبس لها « نقاش » — عن أوبرا « عايده » لجيسلانزونى (Ghislanzoni) — « أوبريت » تقوم على موسيقى مصرية . وظلت هذه « الأوبريت » تمثل حتى مطلع القرن العشرين . كما مثلت الفرقة أوبريت « أبى الحسن المغفل » — التى اقتبس مارون نقاش (عم سليم نقاش) موضوعها عن « ألف ليلة وليلة » —

(٩) محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث (دار بيروت : ١٩٥٦) ص ٤٤ .

وأوبريتات أخرى تعتمد على « ميلودرامات» تاريخية مثل « شارلمان » ،التى ترجمها « أديب إسحق » عن الفرنسية ، والمسرحيات التى اقتبسها عن « أندروماك » و« فيدر » لراسين (Racine) و « هوراس » لكورنى (Corneille) و « زنوبيا » لأوبيناك (Aubignac)[١٠]. ومن أهم هذه المسرحيات جميعاً « الظلوم » The Tyrant . وهى ميلودراما موسيقية تقع فى خمسة فصول مكتوبة بالفصحى ، . وتعد نموذجاً لريبر توار الفرقة الرومانتيكى .

وتعالج مسرحية « الظلوم » — فى شىء من التكلف — قصة حب « أسماء » و « سليم » . وهما يتيمان نشآ فى رعاية سيدة طيبة تدعى « لبنى » ، وعندما كبرا ألف الحب بين قلبيهما . إلا أن الأمور تتعقد حين يحب « إسكندر » — ابن الملك — « أسماء» ويعرض عليها الزواج ، فتغضبه برفضها إياه، فيلقى بالعاشقين فى السجن .

وتتوالى سلسلة من الأحداث الرومانتيكية ، إذ يفر العاشقان ويفترقان ويحاولان الانتحار ، ثم يختبئان فى مغارة لصوص ، حيث يعثر عليهما « إسكندر » . وتدور حلقات من المبارزات العنيفة . ونكتشف فى المشاهد الخمسة الأخيرة ، أن كلاً منهم لم يكن فى شخصيته الحقيقية ، فأسماء هى — فى الواقع — ابنة الملك ، و« سليم » هو ابن الوزير . أما « إسكندر » ؛ فهو ابن فلاح . وأخيراً، يعود كل منهم إلى مكانه الصحيح فى المجتمع ، ويتزوج العاشقان . ويصفح الملك الرحيم عن « إسكندر » الشرير .

ولا تستحق هذه الأوبرا الميلودرامية المثيرة مزيداً من التعليق . فشخصياتها

---

(١٠) Jacob Landau *Studies in the Arab Theatre and Cinema* (University of Pennsylvania Press : 1958), p. 64.

سطحية ، ومعظم الحوار يدور حول ما ترويه الشخصيات للمتفرجين . وليست قصة الحب بأكثر عمقا من التعقيدات « الميلودرامية » .

وبعد انقضاء الموسم الأول ، انسحب من الفرقة كل من « نقاش » و« أديب » . لكنها واصلت نشاطها بإشراف أحد ممثليها ، وهو : « يوسف خياط » الذى ضم إلى الفرقة ممثلين مصريين ، كالمطرب الشهير الشيخ « سلامة حجازى » . وفى عام ١٨٧٨ مثل خياط مسرحية « **الظلوم** » أمام الخديو إسماعيل ، فأمر بطرده من مصر إذ ظن أن المسرحية تتعرض لحكمه بالنقد[١١] .

وخلف « يوسف خياط » ، أحد ممثلى الفرقة ، هو « سليمان القرداحى » الذى كون فرقة جديدة بالإسكندرية عام ١٨٨٢ . وقد أخرج لهذه الفرقة مسرحيات تاريخية وكلاسيكية — مثل « **عطيل** » و« **تليماك** » — كما أخرج مسرحيات اقتبست موضوعاتها عن عصور زاهرة فى التاريخ العربى منها : « **هارون الرشيد** » ، و« **زفاف عنتر** » ، و « **فرسان العرب** » ، و « **الأمير مسعود** »[١٢] .. وكان « القرداحى » يصر فى هذه المسرحيات على إدخال العناصر الغنائية، ولذلك استعان بمطربين محترفين كالشيخ « سلامة حجازى » لأداء الأدوار الرئيسية .

ثم ننتقل إلى أبرز كتاب القرن التاسع عشر ، وعلى رأسهم اليهودى المصرى

---

(١١) د. نجم : المسرحية ، ص ١٠٤ . لكنه يعود فيقول فى ص ٤٤٨ من نفس المرجع « لقد أزلت الوهم القائم فى أذهان الكتاب والمؤرخين من أن الخديوى إسماعيل طرد فرقة الخياط من مصر . وبرهنت بالأدلة التاريخية على أن الفرقة لم تخرج من مصر ، بل ظلت تتابع نشاطها التمثيلى فيها حتى سنة ١٨٩٠ » .

(١٢) المرجع السابق ، ص ١٠٨ — ١٠٩ .

« يعقوب صنوع » ، الذى تخصص فى الكوميديا ولا سيما الساتيرية [١٣] . وقد درس « صنوع » — بالإضافة إلى تربيته العبرية والعربية — فى إيطاليا لثلاث سنوات ، وأجاد عدة لغات أوربية [١٤] ، مما ساعده على اقتباس مسرحيات عديدة لموليير (Moliere) ولكتاب إيطاليين . لكنه كتب أيضاً مسرحيات مبتكرة ، تناول فيها جميعاً موضوعات اجتماعية ، وبخاصة مشكلات الحب والزواج فى الأسرة اليهودية والأسر السورية المتمصرة والطبقات الشعبية . وفى مسرحياته ، ينشأ الصراع غالباً من عناد الأبوين ، ومن الفوارق الاجتماعية . فمصير العشاق — مثلا — يتعثر بسبب ضغوط البيئة ، حتى إننا نجد — فى مسرحية « البورصة » — أن المعاملات التجارية فى سوق الجملة تحدد مصير العشاق . ومن أهم عناصر التأثير الكوميدى عند « صنوع » ، الاستعانة بخادم مضحك ، واستعمال اللغة العامية التى تتخللها بعض عبارات من الفصحى . ويطرح « صنوع » أيضاً فى مسرحياته الساتيرية مشكلة تفاوت الطبقات الاجتماعية ، ويهاجم الاقتصاد الأجنبى الدخيل على البلاد ، كما يسخر من محاكاة بعض المصريين للأجانب [١٥] . وفى عام ١٨٧٢ أغلق الخديو إسماعيل مسرح « صنوع » لما تضمنته مسرحياته من نقد اجتماعى ، ثم طرده من مصر عام ١٨٧٨ . وكان الخديو قد عبر عن سخطه إثر مشاهدته مسرحية « الضرتان » ، التى تناول فيها صنوع بالنقد مشكلة تعدد الزوجات [١٦] . وقد ألف « صنوع »

---

(١٣) « الساتيرية » : نهج فى التأليف الأدبى يتعرض فيه الأشخاص أو العادات أو التصرفات أو المعتقدات أو الأمور السياسية للنقد الساخر والتسفيه الضحك والنكتة اللاذعة .

(١٤) Landau, *Studies*, p. 65.

(١٥) يعقوب صنوع : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة، ١٩٦٣) .

(١٦) فؤاد رشيد . تاريخ المسرح العربى (القاهرة : ١٩٦٠) ص ٦١ .

فى أثناء حياته الفنية القصيرة ٣٢ مسرحية ، لم ينشر منها سوى عدد قليل ، ظهر منذ وقت قصير [١٧] .

ولقد أحدث « أبو خليل القبانى » تأثيراً هائلا فى المسرح المصرى . « والقبانى » ممثل ، ومدير ، ومطرب ، وملحن ، ومؤلف فى آن واحد . وقد وفد من وطنه دمشق إلى مصر عام ١٨٨٤ ، على رأس فرقة منظمة ، أدخل بها فى مصر لوناً جديداً من المسرح قوامه الاستعراض والغناء والكوميديا ، كما قدم مسرحيات مقتبسة من أعمال « راسين » و « كورنى » و « ألفرد دى موسيه » (Alfred de Musset) . وأهم مسرحياته العديدة هى تلك التى اقتبسها من « الفولكلور » العربى والتاريخ الإسلامى ومن « ألف ليلة وليلة » . [١٨] ومن أعماله التى كتبها شعراً ونثراً مسجوعاً : « هارون الرشيد » ، « وأنس الجليس » ، و « عنترة بن شداد » . وكانت لغة أوبريتاته أسلس من لغة أوبريتات أسلافه ؛ ولكن عباراتها الفخمة وأسلوبها البلاغى وتركيزها على الموسيقى قللت من شأنها ومن أهميتها فى مجال « الكوميديا » المصرية . ومع ذلك ، فقد دعم « القبانى » المسرح الغنائى فى مصر وطور تكنيك التأليف الأوبريتى .

وكانت آخر الفرق الشامية الوافدة هى فرقة « إسكندر فرح » ، التى ساهمت فى إرساء قواعد المسرح المصرى . وقد ظلت فرقته « الجوق المصرى العربى » تعمل ثمانية

---

(١٧) طائفة من مسرحيات يعقوب صنوع : نشرت ببيروت ، وهى من إختيار وتقديم د . محمد يوسف نجم ، الذى قدم كذلك نصوص « مارون نقاش » و « سليم نقاش » و « أبى خليل القبانى » وآخرين .

(١٨) أبو خليل القبانى : إختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣) .

عشر عاماً (١٨٩١ ـ ١٩٠٩) ، وتدرب فيها عدد كبير من الممثلين المصريين ؛ ويرجع استمرار نشاط الفرقة لفترة طويلة إلى أنها كانت تمثل مسرحية جديدة كل شهر[١٩]. وبالإضافة إلى الروايات الغنائية الراقية ـ المقتبسة عن الكلاسيكيات ـ ترجم « إسكندر فرح » لفرقته « ميلودرامات » فرنسية معاصرة ، مثل « **ابنة حارس الصيد** » ، التى تتناول قصة رجل مبذر يدخل فى خصومة رومانتيكية مع ابنه غير الشرعى ، الذى لم يكن يعترف ببنوته له . وجدير بالذكر أن الفرقة أخذت تتعثر عندما حاولت ـ فى سنواتها الأخيرة ـ تقديم مسرحيات خالية من الغناء[٢٠].

ولقد ظل الاتجاه الموسيقى ـ الذى أدخله الشاميون ـ سائداً فى المسرح والسينما والتليفزيون إلى يومنا هذا . وسنرى بعد قليل أن المسرح الكوميدى لم يفلح ـ فى صراعه من أجل استقلاله الفنى ـ فى التخلص من هذا الاتجاه . وقبل أن نفرغ من الحديث عن هذا الجيل من المسرحيين ، ينبغى أن نشيد بجهود « محمد عثمان جلال » (١٨٢٩ ـ ١٨٩٨) فى التعريف بأعمال « موليير » Molière . فقد ترجم « جلال » واقتبس خمس مسرحيات لموليير وصاغها شعراً عامياً ، وهى : « **تارتوف** » و « **النساء العالمات** » ، و « **مدرسة الأزواج** » ، و « **مدرسة النساء** » ، و « **الثقلاء** » . وقد مثلت فرقة « القرداحى » **مسرحية « مدرسة النساء »** عام ١٨٩٥ ، غير أنها لم تلق نجاحاً يذكر ، لعدم ملاءمة موضوعها للذوق العام[٢١]. ولم تمثل ترجمات « جلال » إلا بعد مضى

---

(١٩) Landau, *Studies*, p. 70 (٢٠) المرجع السابق .

(٢١) عثمان جلال : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣) .

وقد أخرجت الفرقة القومية « متلوف ٧١ » بنجاح كبير فى العام الماضى وهى من اقتباس عثمان جلال .

سبعة عشر عاماً . ومنذ عام ١٩١٢ أصبحت بعض هذه المقتبسات مألوفة فى ريبرتوار الفرق الكبرى .

وإلى جانب ما تقدم من المسرحيات الغنائية التاريخية ، كانت هناك أشكال بدائية متنوعة من التسلية الكوميدية تصاغ بالعامية . ومن خلال هذه الصور شق « الحس المصري » طريقه إلى الكوميديا . من هنا يتحتم علينا أن نتعرف على هذه الصور لكى نستكشف التراث الكوميدي عند « الريحانى » .

* * *

من الحقائق البديهية ، أن المصريين يعشقون المحاكاة والتشخيص ، وتبادل النكات والقفشات ، والسباب ، ، والغمز بالتوريات ، والساتير المحلى ، وألواناً أخرى من الكوميديا اللفظية . وقد عرف – فى نهاية القرن الماضى – « **أحمد فهيم الفار** » كمقلد بارع يجيد محاكاة أصوات الكلاب والحمير والبقر وفصائل متعددة من الطيور [٢٢]. كذلك اشتهر « على كاكا » ، الفلاح المهرج الذى كان يقلد القردة ويسير حافى القدمين ، يتدلى من مؤخرته ذيل مقوى مصنوع من قطن مضغوط ، ويمسك فى إحدى يديه عصاً طويلة ، وفى الأخرى سوطاً من قطن مفتول ، يلهب به الموسيقيين والمتفرجين . وكان يؤدى رقصات إباحية ، يقلد بها حركات القردة ، ويلقى نكاتا بذيئة [٢٣]. كذلك عرف « **محمد على الإسكندرانى** » – ممثل السيرك – بتقليد اللهجة الصعيدية [٢٤] وتخصص « **سيد قشطة** » – وهو ممثل يشبه الخرتيت

(٢٢) Curt Prufer, Drama, *Encyclopaedia of Religion and Ethice* ed. James Hastings (1921), pp. 872 - 879.

(٢٣) المرجع السابق .

(٢٤) حديث مع ممثل السيرك الشيخ راشد .

– فى مظهره وسلوكه – فى إلقاء النكات واستعمال الحيل اللغوية . كما برع فى تقليد النساء ، لما كان يتمتع به من جسم مكتنز ووجه طفولى وعينين مستديرتين . وكان « سيد قشطة » يتبادل مع جمهوره – أوزميله فى التمثيل – النكات والقفشات [٢٥] .

ونجد أقرب الأشكال إلى الكوميديا المسرحية فى القرن التاسع عشر ، فى SKIT **أو الفصل المضحك**، الذى كان يمثله المهرجون فى الأفراح وسائر الاحتفالات. ولايقيم المستشرق الإنجليزى الفكتورى «ا. و. لين» (E.W. Lane) وزناً **للفصل المضحك**، الذى كان قد شاهد أحد عروضه فى مصر ، لما كان يشتمل عليه من « نكات بذيئة » و « حركات إباحية » . ومع ذلك فإننا نتبين من وصف « لين » أن الفصل المضحك كان يعتمد على شخصيات واقعية ، ويتضمن تعليقات ساخرة ووجهات نظر أخلاقية مباشرة . وكانت الشخصيات الدرامية فى الفصل المضحك – الذى رآه « لين » – هى : مدير الإقليم أى الناظر ، وشيخ البلد وخادمه ، وكاتبا قبطيا ، وفلاحا وزوجته ، وخمسة موسيقيين . ويحكى الفصل أن « عوض» الفلاح كان مدينا للحكومة بألف قرش صاغ ، لكنه يعجز عن دفعها لفقره ، فيُجلد ويلقى به فى السجن . وعندما تزوره زوجته فى الحبس ، يطلب منها أن تحمل عدة أطباق من الطعام إلى الكاتب لترشوه . وتتوجه المرأة إلى منزل المعلم « حنا » – الكاتب – وتسأل عنه فيدلونها عليه . وتقول له :

يا معلم حنا ، تفضل بقبول هذه الهدية وأنقذ زوجى الفلاح المدين بألف قرش» فيقول : « أحضرى عشرين قرشاً أو ثلاثين

(٢٥) حديث مع الدكتور نسيم أبو سيف .

— رشوة لشيخ البلد » . فتنصرف ثم تعود بالنقود وتسلمها إلى شيخ البلد ، فيأخذها ويقول : « حسن جداً ، اذهبي إلى الناظر ! » . فتعود إلى بيتها ، وتكتحل وتخضب يديها بالحناء ، ثم تذهب إلى الناظر الذى يسألها عما تريد ، فتخبره بأنها زوجة « عوض » المدين بألف قرش ، فيقول : « وماذا تريدين ؟ » فتجيب : « إن زوجي مسجون ، وإنى أستنجد بمروءتك لتخلصه » ، وتبتسم وهى تلح فى طلبها ، وتبدى رغبتها فى مكافأته على هذا المعروف . فيقبل ذلك ، ويقوم بالإفراج عن الزوج ويخرجه من السجن(٢٦).

وقد مثلت هذه المهزلة أمام « الباشا » لتنبهه إلى سلوك القائمين على شئون الضرائب . أن الفصل المضحك الذى شاهده « لين » كان يمثل داخل حلقة من المتفرجين تعرف بالسامر .

ومع بداية القرن العشرين، بدأ هذا النموذج من الفصل المضحك يخلى مكانه لشكل مسرحى آخر غربى الطابع ، له ملامح قريبة الشبه من « الكوميديا ديللارتى » commedia dell' arte ، فالخادم « الأرلكينى » يصبح الشخصية الرئيسية فى معظم العروض . وأغلب الظن ، أن مصدر هذا التأثير الأوربى هو أن الفصل المضحك كان يشق طريقه وقتذاك إلى حلبة السيرك ، حيث كان المديرون الإيطاليون يكتبون سيناريوهاته ، التى كانت تمثلها — بالقاهرة — الفرق

(٢٦) E.W. Lane, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (London : J.M. Dent & Co., 1908), pp. 395-397.

الأجنبية الزائرة[٢٧].

وفى أوائل القرن العشرين، شاهد المستشرق الألمانى «كورت بروفر» Gurt Prufer عرضاً لفصل مضحك بطله خادم يدعى «حسين». وهذا وصف له :

« يخدع حسين سيده الضابط وينشئ علاقات غرامية مع زوجته. ويلاحظ الزوج المخدوع — ومن وقت لآخر — الغرام الذى يدور من وراء ظهره، وتنشأ عن ذلك سلسلة من الأخطاء والمفارقات المضحكة، كأن يعانق الخادم سيده فى أثناء جلوسه فى مقعد الزوجة — دون أن ينتبه الخادم لشخصية الجالس — فيتلقى لكمة فوق أذنه جزاء له. وهناك أوربى معروف يلبس قبعة طويلة منكسرة، ويرتدى ملابس إنجليزية فاقعة الحمرة، ويتلقى ضربات متوالية فى أثناء العرض. أما الشخصيات الأخرى فهى : شحاذة سليطة، وطباخ، وثلاثة لصوص. ويقوم هؤلاء بمساعدة الخادم، إذ يسرقون ملابس الضابط فى أثناء نومه ».

والحوار — كما هو شأن الفصل المضحك دائماً — نثر عامى وماجن ملىء بالشتائم والأباحيات»[٢٨].

وبالرغم من أن استعمال مثلث الحب — الزوج والزوجة والرجل الثانى أو المرأة

---

(٢٧) يؤيد هذا الرأى الكاتب المسرحى ألفريد فرج.

(٢٨) Prufer, *Encyclopaedia of Religion and Ethics.*

الثانية – مستوحى من الغرب ، كما هو شأن الشخصيات النمطية ، فإن **الفصل المضحك** قد اصطبغ تماماً بالصبغة المصرية . وإذا كان للريحانى ولع خاص بضرب الموظف البريطانى . . . . فهى إحدى الحيل الكوميدية الأساسية فى فارساته المبكرة.

ولعل الفرقة التى شاهدها بروفر – فى مصر – هى فرقة الممثل السورى « **جورج دخول** » ، الذى كان يقدم عروضه فى مقهى« كامل » وكان الخادم « كامل » يمثل الشخصية المحورية فى مسرحه . وقد تدرب « دخول » على التمثيل فى فرق « البانتوميم » التركية والأرمنية وفرق « خيال الظل» السورية(٢٩). وتلتقى فى **الفصل المضحك** – الذى اشتهر به جورج دخول – تأثيرات « الميلودراما » الموسيقية الشائعة « والكوميديا ديللارتى » . وإلى جانب الخادم الماكر « كامل » ، توجد شخصيات: العاشق والعشيقة والشرير الذى يكون عادة ملكاً أو وزيراً . ويبدو العاشق دائماً ناعم المظهر ، يرتدى ملابس حريرية وحذاء أنيقاً ، ليعبر عن مكانته الرفيعة فى المجتمع . ولابد – إلى جانب ذلك – من أن يكون شجى الصوت . أما العشيقة ، فكان يؤدى دورها صبى يحسن الغناء ، إذ كان غناء العشاق يمثل عنصراً أساسياً فى الكوميديا فى تلك المرحلة المبُكرة .

كان الخادم كامل – وهو عصب الفصل المضحك – يرتدى بدلة مرتقة ، زاهية الألوان ، ويضع طربوشاً طويلا مدبباً ، وينتعل زوجاً من القباقيب ، وقد لطخ وجهه بمسحوق أبيض ، وكحل عينيه ، وصبغ أنفه ووجنتيه بلون أحمر قان ، وألصق شارباً ضخماً ينثنى أحد طرفيه إلى أعلى . وأبرز صفات هذا الخادم أنه

---

(٢٩) حديث مع جوزيف دخول ، وهو ابن فنان الارتجال جورج دخول .

كان يتصف بالحيوية والمكر ، ويتحدث بلهجة سورية مضحكة[٣٠] . وقد لفت « دخول » الأنظار إليه ، مما أغرى ممثلين عديدين بتقليده ، فأطلق على نفسه اسم « كامل الأصلى » تميزاً عن الآخرين الذين كانوا يرتدون زياً مماثلا ، ويستعملون اسم « كامل » للشخصيات التى يمثلونها[٣١] .

وقد استوحى «دخول» **فصله المضحك** من بيئة حي الحسين ،حيث ازدهرت الكوميديا المصرية المرتجلة ، فى مسارح بعض المقاهى ، مثل « **دار السلام** » و « **الكلوب المصرى** » . وقد اكتسب **الفصل المضحك** – على أيدى المقلدين المصريين – طابعاً محلياً ،وذاعت شهرته لفحشه ومجونه . وجدير بالذكر أن زبائن المقاهى كانوا من الرجال فقط . وهكذا أصبح الفصل المضحك واسع الانتشار ، حتى إنه دخل المسرح – فى نهاية – على شكل فاصل هزلى يقدم بين فصول المسرحيات الجادة ، أو فى نهايتها . ولايزال **الفصل المضحك** يمثل اليوم فى الاحتفالات الشعبية والسيركات . وفيما يلى وصف موجز لفصل شاهدته المؤلفة فى « سيرك الحلو » عام ١٩٦٥ :

فى البداية ظهر عجوز متصاب ، أخذ يخاطب المتفرجين بأن الوقت قد حان لكى يبحث عن زوجة جديدة . لكن العروس ليست سهلة المنال . لهذا لاتجد ابنته – التى تريد أن تتزوج من شاب تحبه – مفراً من

---

(٣٠) المصدر السابق .

(٣١) من أشهر مقلدى جورج دخول : محمد المغربى ، وحافظ ليمون ، وحافظ عباس ، وعبد القادر سليمان ، وحنا طحان ، ويوسف الدرعتلى ، وسيد أبو النصر ، ومحمد كمال المصرى الذى صار فيما بعد من ألمع ممثلى فرقة الريحانى فى سنواتها ، واشتهر بشخصية شرفنطح .

الانتظار ، لأن أباها يريد أن يتزوج أولا ، فلا سبيل لأن يتحقق أملها ما لم يعثر على زوجة . وحتى لايطول انتظارها وفتاها، يتقدم خادم الأسرة لمساعدة العاشقين، ويعرض عليهما أن يؤدى دور عروس الأب العجوز ! . فتلبسه الابنة وحبيبها فستاناً طويلا ، ويضعان وسادة على مؤخرته ، ثم يلطخان وجهه بالمساحيق والأصباغ ، ويسميانه « أنيسة » . ويؤتى بالأب فيقبل مسروراً — فى اغتباط — الزواج من « أنيسة » ، وهو يتحسس مؤخرتها . ويتوافد الضيوف (وكلهم يعلمون بالحقيقة) لتهنئة العروسين . ثم يتركونهما وحيدين . عندئذ يحدث مالا يمكن تجنبه . ولا يشفع لأنيسة خجلها وتمنعها ، فيضيق عليها العجوز الخناق ويصوب نحوها يد المقشة . ويشهد الجمهور إيماءاته الداعرة ، ولا ينقذها من هذا المأزق سوى التخلص من حيل التنكر .

ولقد أعيد — فى نفس الليلة — تمثيل هذا الفصل . غير أنه اتخذ شكلا مختلفاً تماماً عن شكله فى المرة الأولى . فقد جلس فى الصف الأمامى حفنة من الشبان الرقعاء، وأخذوا يعلقون بصوت مرتفع على الأحداث والتمثيل .فسرعان ما استجاب الممثلون لتعليقاتهم ، واشتعل الموقف على الفور ، واشترك الجميع فى تبادل النكات البذيئة . ولاشك فى أن اشتراك المتفرجين فى العرض ألهب حماس الممثلين ، حتى إن الحوار اكتسب مزيداً من النكات والقفشات ، وأشاع متعة أكثر من ذى قبل . وبذلك أصبح العرض الكوميدى أشد إباحية وفحشاً .

تلك هى البدايات الأولى للكوميديا المصرية الحديثة ، التى تتميز بجديتها برغم بطء مسيرتها . فى تلك الفترة ، كان المسرح يعد فناً بدائياً لم تبزغ ذاتيته بعد ،

وإن أخذ يحاول – عن طريق **الفصل المضحك** – اكتشاف براعم شكل محلى صحيح له . فى العقد الثانى ، نشأت – من **الفصل المضحك** – « فارسات » الريحانى المعروفة « بالفرانكو – آراب » ، التى احتفظت بما كان يشتمل عليه الفصل المضحك – فى القرن التاسع عشر – من شخصيات نمطية ومجون وشتائم وموسيقى . ومن بعدها احتفظت « أوبريتات » الريحانى بتلك الخصائص التى تطورت عن كوميديات « الفرانكو – آراب » ، والتى ظل الجمهور يشاهدها – حتى أواخر الثلاثينيات – فى الكوميديا الاجتماعية التى تمثل المرحلة الأخيرة من فنه .

الفصل الثانى

نشأ الريحانى

كانت أول محاولة مبتكرة أسهم بها « الريحانى » فى مجال الكوميديا المصرية ، عبارة عن « سكيتش » كوميدى أطلق عليه : « الفرانكو — آراب » Franco Arabe وينتمى هذا الشكل قطعاً إلى تراث **الفصل المضحك** . لكنه فى الوقت نفسه ، يدل على تأثر الريحانى بالشكل الأوربى المركب ، وعلى دراية بالتأليف الدرامى تتجاوز إمكانيات **الفصل المضحك** . ولكى نلم بالخصائص التكنيكية لأعمال الريحانى ، ينبغى أن نتحدث عن نشأته واتجاهه للتمثيل هواية واحترافاً .

ولد نجيب إلياس الريحانى بالقاهرة عام ١٨٩٢ ، من أب عراقى وأم قبطية . وقد أمضى طفولته فى حى باب الشعرية ، الذى كان مقر الطبقة المتوسطة فى ذلك الوقت . وكان أبوه يمتلك مصنعاً للجبس يدرّ عليه ربحاً وفيراً ، يكفل لزوجته ولأبنائه حياة كريمة[1]. وقد التحق نجيب فى صغره بمدرسة« الفرير » حيث تلقى تعليمه بالفرنسية . وكان يتميز فى هذه المرحلة بهدوئه وميله للعزلة وانكبابه على الدراسة ، وأظهر معها استعداداً طيباً للأدب . وكان الأدباء المفضلون لديه : فيكتور هيجو

---

(١) المادة البيوجرافية لهذا الجزء مأخوذ بعضها من « مذكرات الريحانى » ، والآخر من سيرة ناقصة بقلم « عثمان العنتبلى » .. ومن معلومات أدلى لى بها الأستاذ بديع الريحانى .

ولافونتين وموليير ، ومن الشعراء العرب : المتنبي وأبو العلاء المعرى . وكان يتلو الشعر — أحيانا — فى حضور مدرس اللغة العربية فكان هذا يعجب بإلقائه الجيد ويثنى على حبه للتمثيل ، مما رشحه — خلال سنى الدراسة — لأن يشترك فى المسرحيات المدرسية . ولم يمض وقت قصير حتى أسند إليه رئاسة فريق التمثيل . وكان حين يعود إلى بيته، يغلق باب حجرته ، ويدرب نفسه على الإلقاء بصوت مرتفع .

ومات أبوه وهو طالب . وظهر أنه أوصى بكل ثروته لابنة أخته اليتيمة ، بحجة أن أبناءه قادرون على إعالة أنفسهم ، فى حين أن المرأة لا تستطيع . وكان أن وجد الابن الأكبر « توفيق » كاتب المحكمة — نفسه مسئولا عن إعالة الأسرة . حتى إذا حصل نجيب على « البكالوريا » — وهو لم يبلغ السادسة عشرة بعد — التحق بعمل بالبنك الزراعى ، ليساهم بدوره فى الإنفاق على أسرته .

وفى البنك الزراعى، تعرف « الريحانى » على « **عزيز عيد** » وهو مخرج سورى شاب — فلم تلبث أن جمعت بينهما صداقة متينة ، تأصل حب الريحانى للمسرح فى ظلها ، إذ أخذ الصديقان يترددان معاً — لعدة أشهر — على الفرق المسرحية بالقاهرة . وتمكنا من الحصول على وظيفتى « كومبارس » بدار الأوبرا ، حيث كانت الفرق الأجنبية تعمل فى موسم الشتاء، وبذلك أتيح للريحانى مشاهدة تمثيل مونيه — سيلى Mounet-Sully وكوكلان Coquelin ولوسيان جيترى Lucien Guitry وسارة برنار Sarah Bernhardt . وفى أواخر ١٩٠٧ ، قرر « عزيزعيد » تكوين فرقة خاصة . فلم يلبث أن ظهر « جوق عزيزعيد » ، فى سبتمبر من العام نفسه . وكان من الطبيعى أن ينضم الريحانى إلى هذه الفرقة التى تخصصت فى تمثيل فارسات فيدو (Feydeau)، مثل **جرانجوار** Gringoire ، وهى من ترجمة « عزيز عيد » .

كان عزيز عيد مشغوفاً بالكوميديا أكثر منه بالميلودراما ، متطلعاً إلى ترقية الكوميديا المصرية المحلية . لذلك كان يعتقد أنه على الجمهور أن يتعود كوميديا أرقى من **الفصل المضحك** والأوبريتات التي كانت الفرق السورية تمثلها ، إيماناً منه بحاجة الجمهور إلى مشاهدة « الفارس » الفرنسي ، ليتعرف على موضوعات الحياة المعاصرة وقواعد البناء الكوميدي .

ولما كان الريحاني قليل الاهتمام بالكوميديا ، فإنه لم يلبث أن انفصل عن الفرقة . إذ كان — ككثيرين من أبناء جيله — متأثراً بالرأي القائل بأن الدراما الجادة وحدها هي الجديرة بالمشاهدة . لكنه لم يلبث أن تحول عن هذا الرأي بل إنه أخذ يعارضه بشدة .

ولم يكن انصراف الريحاني للمسرح يسمح له بالانتظام في عمله بالبنك ، ففصل منه بعد قليل ، وأخذ يمضي أكثر أوقاته في المقهى ، كما تعود أن يفعل كلما ترك عملا وأخذ ينتظر آخر . وذات يوم ، عرض عليه الممثل السوري « أمين عطا الله » الذي كان قد تعرف عليه في فرقة عزيز عيد — العمل بفرقة أخيه سليم بالإسكندرية ، فقبل الريحاني على الفور . وكانت أول مسرحية مثلها الريحاني « **شارلمان** » ، التي أسند إليه فيها دور الإمبراطور الفرنسي ، وهو دور ثانوي . ويذكر أنه أدى دوره بنجاح في ليلة الافتتاح مما أثار عليه حقد الممثل — المدير سليم عطا الله ، فقرر فصله .

وبعد فترة طويلة قضاها بلا عمل ، تحول للبحث عن عمل في مجال آخر غير المسرح . وأخيراً التحق بشركة السكر بالصعيد . وسارت أحواله على ما يرام خلال سبعة أشهر ، إلى أن أغرم بزوجة مدير الحسابات . ولسوء حظه فوجئ ذات

ليلة فى أثناء محاولته التسلل إلى غرفة نومها ، فى حين كان الزوج متغيباً فى القاهرة . وذاعت أنباء الفضيحة فى البلدة ، ففصل الريحانى من عمله ، وعاد إلى القاهرة ، و إلى الجلوس فى المقهى .

ولقد استطاع أن يعول نفسه — لفترة من الزمن — عن طريق الترجمة ، حتى وجد عملا بفرقة الشيخ « أحمد الشامى » ، وهى فرقة جوالة مشهورة ، ترجم لها مسرحيتين فرنسيتين إحداهما « **عشرون يوماً فى الظل** » (Vignt Jours à L'Ombre) التى حولها — فيما بعد — إلى مسرحية طويلة من إعداده . وكانت ظروف العمل بالفرقة شاقة و بدائية ، إذ كانت العروض تقدم على ألواح خشبية مرصوصة فوق براميل ، وكان الريحانى ينام على الأرض ، ويتقاضى أجره لبناً وبيضاً . لكنه كان يتقبل الأمر بروح مرحة . وذات يوم ، فوجئ بزيارة أمه له ، وكانت قد طردته من بيتها لما رأت منه إصراراً على مزاولة التمثيل . وأخذت فى إقناعه بترك هذه البيئة الوضيعة ، والعودة إلى الحياة « الكريمة » ، فقد كانت تحمل إليه — فى نفس الوقت — خطابا من شركة السكر ، يتيح له العودة إلى عمله السابق . وتقبل الريحانى العرض مستسلماً لأنه كان قد ذاق الهوان فى هذه الفرقة . وتبع أمه إلى القاهرة حاملا متاعه البسيط ، ومنها سافر إلى شركة السكر بنجع حمادى .

وقضى الريحانى عامين فى هدوء الريف ودعته ، إلى أن تلقى — ذات يوم من أيام عام ١٩١٢ — رسالة من عزيز عيد يخبره فيها بإنشاء فرقة درامية جديدة تولى إدارتها الممثل جورج أبيض ، الذى كان قد عاد من باريس ، حيث درس الفن المسرحى تحت إشراف الممثل الكبير سيلفان Sylvain . وكانت هذه الخطوة بمثابة إحياء للآمال فى إنعاش الحياة المسرحية بالقاهرة . وقرأ الريحانى هذه الرسالة بهدوء مصطنع . ومع أنه لم يكن مستعداً للمخاطرة باستقراره مرة أخرى ، فإنه لم يعد

يستطيع مقاومة إغراء المسرح ، بعد أن طالع فى الصحف أنباء نجاح فرقة « أبيض » . فحصل على إجازة ، وسافر إلى القاهرة ، وهناك شاهد جميع مسرحيات « جورج أبيض » ، ثم عاد بعد شهرين إلى عمله لنفاد نقوده ، وإن كان شغفه بالتمثيل قد صار أقوى من ذى قبل .

ومضى عامان آخران ، لم يطرأ فيهما تغيير يذكر على حياة الريحانى ، سوى أن عرافة فرنسية تنبأت له بأحداث فى المستقبل ، قدر لها أن تتحقق بعد سنوات ، مما جعله مديناً لتلك المرأة بإيمانه بالقدر والحظ .

وفى عام ١٩١٤ ، فصل الريحانى مرة أخرى من شركة السكر ، فالتحق — بعد عودته إلى القاهرة — بفرقة جورج أبيض ، الذى كان قد ضم — قبيل ذلك — فرقته إلى فرقة سلامة حجازى . وكانت أول مسرحية يظهر فيها الريحانى ، هى « **صلاح الدين الأيوبى** » . وهى ميلودراما تاريخية ، مثل فيها دور ملك النمسا . إلا أنه تقمص الدور بصورة مغايرة للنص مما جعل الجمهور يحظى بتسلية ممتعة ذلك أن فكرة لامعة خطرت للريحانى ، فظهر فى هيئة « فرانتس جوزيف » إمبراطور النمسا فى ذلك الوقت (سنة ١٩١٤) ، فضج الجمهور بالضحك . ويروى الريحانى فى مذكراته قصة هذه الحادثة :

« اندفع جورج أبيض ثائراً مثل ريتشارد قلب الأسد ، ففوجئ بمظهرى هذا . وتبخرت حماسته ، وانطفأت شعلته ، وأحسست بأنه يغالب عاصفة من الضحك تكاد تنفجر على شفتيه ومن أسارير وجهه ! . . كل ذلك وأنا واقف فى مكانى لا أبتسم ، ولا أخالف طبيعة الموقف . . أقول إن « جورج أبيض » دخل ثائراً ، وهو

يصرخ مردداً كلمة ريتشارد المأثورة : « ويل للملك النمسا من قلب الأسد ! » . . . ولكن ويل إيه وبتاع إيه . ما خلاص ما خلاص جورج ما باقاش جورج والمسرح بق عيضه ، والحابل اختلط بالنابل زى ما بيقولوا »[٢] .

وعلى أثر ذلك الحادث ، فصل الريحانى من الفرقة . ولم يصبح بلا عمل فقط بل إنه وجد جميع الأبواب مغلقة فى وجهه كذلك . . .

وأخذ الريحانى يتردد على المقهى يومياً ، ليقضى أوقات فراغه . ولحق به عزيز عيد ، الذى ترك هو الآخر فرقة أبيض مع صديقته اللبنانية **روز اليوسف** وجلس الاثنان يتشاوران فى أمر مستقبلهما ، وسرعان ما انضم إليهما بعض الممثلين الذين كانوا يعانون الإفلاس والبطالة مثلهم ، ومنهم : أمين صدق (مؤلف مسرحى ومترجم يجيد الفرنسية) واستيفان روستى ، وحسن فائق ، وعبد اللطيف جمجوم . . وكانوا جميعاً يتطلعون إلى تكوين فرقة جديدة ، فجلسوا ينسجون أحلام المجد المسرحى .

وذات يوم ، قدم لهم ثرى من رواد المقهى عشرة جنيهات ، ليبدءوا فى تكوين الفرقة . فأنشأوا بهذا المبلغ « فرقة الكوميدى العربى » فى صيف ١٩١٥ ، تحت إشراف عزيز عيد . . واستهلت الفرقة نشاطها فى مسرح « برنتانيا » بإحدى فارسات فيدو Feydeau ، هى **«خلى بالك من إميلى»** *Occupe-toi d'Amélie* وهى من ترجمة أمين صدق . وأعلن عزيز عيد أن مشاهدة هذه المسرحية مقصورة على الرجال فقط ،

---

(٢) نجيب الريحانى ، مذكرات (القاهرة : دار الهلال : ١٩٥٩) ، ص ٥٠ .

إذ ما من سيدة مصرية محترمة كانت ـ حتى ذلك الحين ـ تجرؤ على حضور عرض مسرحية تشيد بمغامرات مومس . وعلى الرغم من طرافة موضوع المسرحية . فإن جمهور الرجال أخفق فى تذوق « فيلدو » ، لأنه لم يكن يتقبل عرضاً بلا موسيقى . كذلك هاجم النقاد « إميلى » بحجة مخالفتها « للواقع والمنطق والأخلاق»[٣] .

وبعد شهرين انتقلت الفرقة إلى مسرح آخر أقل نفقات ، وهو مسرح « الشانزليزيه » بالفجالة . ولم يكتب لهذه المحاولة النجاح . والسبب هو أن « فارسات » عيد الفرنسية ، كانت تخدش حياء الجمهور . وانخفض دخل الفرقة عما كان عليه فى مسرح « برنتانيا » ، مما أدى إلى توقف عروضها . فاضطر عيد إلى ضم فرقته إلى فرقة عكاشة فى ٣ نوفمبر ١٩١٥ ، كما كان يفعل معظم أصحاب الفرق فى ذلك الوقت . وفى نهاية الأمر ، حل فرقته ، وعاد إلى عمله السابق بفرقة أبيض[٤] .

ويرجع فشل محاولة عيد الثانية فى مجال الكوميديا إلى الأسباب الآتية :

أولا : أن الجمهور أحس بالخجل أمام فارسات عيد الجريئة . حتى إن عنوان إحداها ، « **ياستى ما تمشيش كده عريانة** » Madame ne Marchez Pas Donc Toute Nue أثار حملة نقد عنيفة فى الصحف ، إذ خشى البعض ـ بوحى العنوان ـ أن تظهر ممثلة عارية على المسرح[٥] .

---

(٣) محمد تيمور ، « خواطر تمثيلية . . . عزيز عيد » ، جريدة « المنبر » (أكتوبر ١٩١٨) .

(٤) المصدر السابق .

(٥) فاطمة اليوسف ، ذكريات (القاهرة : ١٩٥٣) ، ص ٣٩ .

ثانياً : أن الجمهور كان يعتقد أن الميلودرامات الموسيقية وتراجيديات أبيض الكلاسيكية هي وحدها الأشكال المسرحية الجديرة بالاحترام ، وأن الكوميديا – وبخاصة الكوميديا المكتوبة بالعامية – لا تستحق الاهتمام .

وعلى الرغم من فشل فرقة عيد ، فإنها كانت علامة بارزة فى تاريخ الكوميديا المصرية . إذ كان إخراج عيد مطابقاً لأسلوب الإخراج الفرنسى . وكان يجرى تدريباته بعناية تامة وفقاً لمعايير حرفية . كذلك كان عيد يحرص على دراسة النص عدة مرات مع الممثلين ، وإجراء تدريبات لمدة أسبوعين على الأقل، بدلا من البروفات الستة المعتادة فى فرق ذلك العهد ، والتى كانت تجرى على عجل . وكانت ديكورات مسرحياته أيضاً ، تنزع إلى التجديد . فكانت الميلودرامات تمثل أمام جبال من عجينة الورق ، ومناظر طبيعية مرسومة على الستائر الخلفية ، فى حين كان يستخدم عيد صالونات عصرية وملابس حديثة فى الفارسات المترجمة[٦] .

وفى فرقة عيد ، تلقى الريحانى تدريباته الفنية الوحيدة فى حياته . إذ تعلم فن الإخراج ، وتعرف على تكنيك الفارس الفرنسى ، الذى قدر له أن يكون ذا الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته التالية ، وأخيراً ، تأكد الريحانى من أن موهبته التمثيلية تتألق فى الكوميديا ، وذلك بعد براعته فى آداء دور « بوشيه » Pochet (والداميلى) :

« إن نجاحي – كما يقولون – فى هذا الدور جاء عجيباً مذهلا لى. إنى أحب الدراما وأجيدها ، وما توقعت أبداً أن ينال تمثيلى للدور « بوشيه » الفكاهى كل هذا النجاح الكبير الذى أحرزته فى تلك

---

(٦) لقاء مع أمين عطا الله .

الليلة . . ولقد لفت نجاحي وإقبال الجمهور وتهليله وصياحه أنظار زملائى فى الفرقة ، وخاصة صديقى عيد . وكان سبباً فى إصرار عزيز على تمثيل الأدوار الفكاهية دائماً »[٧].

على أن الريحانى لم يلبث أن اختلف مع عيد فى إحدى المسائل الحيوية . فقد كان يرى أن اقتباس المسرحيات الفرنسية ينبغى أن يتمشى مع ذوق المجتمع المصرى وعاداته، وألا تخرج هذه المسرحيات مطابقة لصورتها الأصلية . واتسعت هوة الخلاف بينهما، حتى اضطر الريحانى إلى ترك الفرقة فى أبريل ١٩١٦ بعد أن أتم تدريباته ، مكملا بذلك المرحلة الأولى من حياته فى المسرح ، مؤهلا لكى يشق طريقه الخاص .

(٧) عثمان العنتبلى ، نجيب الريحانى (القاهرة : بدون تاريخ) ص ٢٥ .

الفصل الثالث

« الأبيه دى رور » : كشكش بك (١٩١٦ — ١٩١٧)
(ABBAYE DES ROSES)

بانفصال الريحانى عن عزيز عيد تبدأ المرحلة الثانية من حياته الفنية ، التى بدأ يلمع فيها كفنان كوميدى أصيل ، ابتكر ما يعرف باسم كوميديا « الفرانكو — آراب » (Franco-Arabe) كما ابتكر شخصيته المشهورة « كشكش بك » ؛ العمدة الريفى .

وحتى يونية سنة ١٩١٦ ، كان الريحانى متعطلا ، تمضى حياته بلا هدف . وفى ذلك الوقت ، تدخل القدر (وكان الريحانى يؤمن بالقدر إيماناً عميقاً) فى صورة أحد أصدقائه القدامى ، ويروى الريحانى قصة لقائه به قائلا :

« وفى تمام الساعة الواحدة من مساء أول يونية عام ١٩١٦ ، كنت جالساً فى بوفيه « تياترو برنتانيا » ، مفلساً كالعادة ، وإذا بى أرى شخصاً يهبط على فى سترة فاخرة ، وعصاً ذهبية المقبض ، وخاتم يلعب شعاعه بالنواظر . فلما جلس إلى جانبى ، أخرج من جيبه علبة سجائر فاخرة من الفضة ، وفى حركة أرستقراطية فخمة ناولنى سيجارة .

أتدرى يا عزيزى القارئ من هو هذا « الوارث » العظيم الذى

وصفت ؟ إنه استيفان روسّى ، زميل العناء والشقاء . . استيفان اللى كان زى حالتى يشتهى سيجارة ماركة الحملى والاحتى ماركة الكوز»[١].

وأخذ روسّى يحدثه عن مصدر ثروته ، وكيف أنه بعد انفصاله عن فرقة عزيز عيد ، وجد عملا بكباريه « الابيه دى روز » الذى كان ملكاً ليونانى يدعى « روزاتى » Rosatti . هناك كان استيفان يقدم تمثيليات « خيال الظل » ، ويؤدى مع إحدى الممثلات مشاهد غرامية كوميدية خلف ستارة شفافة تضاء من الداخل ، فتسقط ظلالهما على الستار . وهذا اللون من التمثيل كان مألوفاً لدى جمهور الكباريه ، وكان روسّى يتقاضى عن دوره أجراً مرتفعاً ، بلغ ستين قرشا فى الليلة الواحدة[٢].

وطلب الريحانى من روسّى أن يجد له عملا مماثلا فى « الأبيه دى روز» [٣] . وكان دور الريحانى فى تمثيلية « خيال الظل » بسيطاً للغاية. إذ تقدم راقصة أجنبية حسناء « نمرة » مثيرة — وراء الستار — بمصاحبة الريحانى ، الذى كان يؤدى دور خادم نوبى ، على رأسه طربوش مراكشى . وكانت الكوميديا تنبع أساساً من التلاعب بزر الطربوش ، أو مغازلة الراقصة ، أو الاستجابة لحركاتها المثيرة بحركات هزلية[٤]. وكان أجر الريحانى أربعين قرشاً عن الليلة الواحدة . وهو ما يعد ثروة إذا ما قورن

---

(١) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ٦٩ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) تقول « روز اليوسف » فى ذكرياتها أن الريحانى حصل على هذه الوظيفة بواسطة صديقته لوسى ، وأن روزاتى كان يدفع له مبلغ ٢٥ جنيهاً فى الشهر ، ليخرج مسرحيات شبيهة بتلك التى كان يمثلها فى فرقة عزيز عيد .

(٤) لقاء مع أمين عطا الله .

بالقرشين أو الثلاثة التى كان يتكسبها فى فرقة عيد[٥].

وفى تلك الفترة ، توافدت الجيوش الأوربية على مصر ، وصار معظم رواد كباريه « الابيه دى روز » من الجنود الأجانب . ورأى الريحانى أن الوقت قد حان لكى يهجر دوره فى تمثيلية « خيال الظل » الهابطة، فأقنع « روزاتى » — صاحب الكباريه — بأن يسمح له ولروستى بتقديم كوميديا قصيرة من فصل واحد بالفرنسية . إلا أن هذه الخطوة لم تنجح ، إذ أن كل ما كان يحرص عليه الرواد — من مصريين وأجانب — هو مشاهدة الحسناوات (من راقصات ومغنيات) على منصة العرض . وما أن كان تمثيل المسرحية الفرنسية يبدأ ، حتى كان المشاهدون يديرون ظهورهم للمنصة ، ويتبادلون الأحاديث[٦] .

وذات يوم — من صيف ١٩١٦ — خطرت له فكرة جديدة ، فى وقت حل به الإرهاق بسبب جهوده المستميتة، وانتابه فيه إحساس مرير بالخيبة لإعراض الجمهور عنه . وكانت هذه الفكرة هى شخصية «كشكش بك » . وقد تضاربت الآراء فى تفسير نشأة هذه الشخصية . فمن رأى يقول إن الفكرة مأخوذة عن الكاتب المعاصر — إذ ذاك — « أحمد شفيق المصرى » ، إلى رأى آخر بأن « كشكش » هذا مستوحى من شخصية « ساتيرية » تحمل نفس الاسم ، جاء ذكرها فى صحيفة معروفة فى تسعينيات القرن الماضى ، وهى « حمارة منيتى »[٧]. وهناك رأى ثالث يرجع شخصية كشكش إلى عمدة مشابه جاء ذكره فى كتاب « حديث عيسى ابن هشام » الذى ظهر عام ١٩٠٧ [٨] . وتقول روز اليوسف إن الريحانى

(٥) مذكرات ، ص ٧٩ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٧١ .

(٧) لقاء مع أمين عطا الله .

(٨) من حديث تليفزيونى للدكتورة سهير القلماوى .

أخذ شخصية «كشكش» من ميلودراما قصيرة بعنوان «القرية الحمراء»، أخرجها «عيد» عام ١٩١٧ [٩]. واسم «كشكش» – كما قالت روز اليوسف – هو اسم التدليل الذى كانت تنادى به الريحانى صديقته الفرنسية «لوسى دى فريزنى». ومع ذلك فليس هناك أى دليل على صحة هذه الآراء. وربما كانت جميعها غير صادقة بالمرة. ومع كل، فمن الأفضل، لكى نصل إلى غايتنا، أن نتقبل – بشىء من التحفظ – رواية الريحانى نفسه عن كيفية ظهور شخصية «كشكش».

وجدير بالذكر أن عمد الريف كانوا معروفين للريحانى، فكثيراً ما كان يلتقى بهم فى أثناء عمله بالبنك الزراعى، عندما كانوا يترددون عليه للحصول على قروض، بعد فقدهم أموالهم أو تعرضهم للاحتيال فى المدينة، على أن تسدد القروض بعد عودتهم إلى قراهم أو تقيد كدين يخصم من ثمن محصول العام التالى. من هنا أخذ الريحانى يطبع صورة «كشكش» بلمسات تهكمية مرحة. ويروى لنا الريحانى – فيما يلى – كيف ابتكر شخصية «كشكش» التى خطرت له فكرتها ذات ليلة، قبيل الفجر:

«لست أدرى أكنت فى تلك اللحظة نائماً أم مستيقظاً، وإنما الذى أؤكده أنى رأيت بعينى رأسى خيالا كالشبح، يرتدى الجبة والقفطان وعلى

---

(٩) فاطمة اليوسف: ذكريات ص ١٨. تقول «فاطمة اليوسف» فى ذكرياتها، إن «القرية الحمراء» مقتبسة من قصة لموباسان. لكننا لم نعثر على أثر لهذه المسرحية. لهذا لا نستطيع أن نؤيد هذا الرأى. وإنى أشك فيما قالته «فاطمة اليوسف»، لأنها ترجع تاريخ «القرية الحمراء» إلى عام ١٩١٧، ونحن نعلم أن الريحانى ابتكر شخصيته «كشكش» فى عام ١٩١٦. ويخطىء كذلك المستشرقان «نفيل بربور» و«جاكوب لاندو» فى اعتقادهما بأن كشكش بك كان من ابتكار عزيز عيد، لأنه فى سنة ١٩٠٨ كان يمثل دور العمدة فى فرقة «جالنزى» الفرنسية التى كانت تمثل فى مسرح عبد العزيز (انظر إلى التياترو (نوفبر ١٩٢٤) ص ٢٨).

رأسه عمامة ريفية كبيرة ، فقلت فى نفسى ، ماذا لو جئنا بشخصية كهذه وجعلناها عماد روايتنا ؟

« ولم أتوان فى نفس الدقيقة ، وكانت الساعة الخامسة صباحاً ، فقمت من فراشى ، وأيقظت أخى الصغير ، وكان لى خير عون وساعد ، ورحت أملى عليه هيكل الموضوع الذى صممت على إخراجه ، وكان عبارة عن عمدة من الريف وفد إلى مصر ، يحمل الكثير من المال ، فالتف حوله فريق من الحسان أضعن ماله ، وتركنه على الحديدة ، فعاد إلى قريته يعض بنان الندم ، ويقسم أغلظ الأيمان بأن يثوب إلى رشده ، وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل » [١٠] .

هكذا ابتكر الريحانى « كشكش بك » عمدة القرية ، وهو رجل عجوز لكنه شهوانى ، ومحبوب لطيبته وسذاجته ومرحه وشغفه بالحياة . و« كشكش » هذا ريفى الطباع ، فيه براعة الريفيين وخفتهم الفطرية . وعلى الرغم من مكره ودهائه إلا أنه برىء من زيف المدنية وخداعها ونفاقها .

وإذا انتقلنا إلى كوميديات « Franco-Arabe الفرانكو — آراب » التى ظهر فيها « كشكش بك » ، أول ما ظهر ، نجد أنها عبارة عن مسرحيات ذات فصل واحد ، يستغرق عرض الواحدة نحو ساعة ، وأن موضوعها وشخصياتها ونكاتها مستمدة من واقع البيئة المصرية . وهى من ناحية المضمون بسيطة وساذجة . لهذا كانت تمثل حسب ظروف « الكباريه » . ويجمع بناؤها الفنى بين تكنيك الفارس الفرنسى المتبع عند « فيدو » Feydeau ، وأسلوب الفصل المضحك . وترجع أهمية هذه الكوميديات

---

(١٠) مذكرات ، ص ٧٤ .

وجيوبنها إلى شخصياتها الدرامية dramatis personae ، فهي تشكيلة من شخصيات نمطية ، معظمها مستمد من **الفصل المضحك** ، وتشبه شخصيات **الكوميديا ديللارتي** commedia dell'arte ، لكنها ذات خصائص مصرية محلية. ومن الطبيعي أن يكون « كشكش بك » الشخصية المحورية . ولكشكش فى أغلب الأحيان حماة تدعى **«أم شولح»** ، وهي عجوز « شلق » سليطة اللسان تثير له المتاعب. والشخصيات الرئيسية فى المسرحية ، تتألف من : خادم خاص يدعى **« زعرب »** — وهو خفير القرية فى نفس الوقت — و **«شولح»** أخ زوجته وهو صبي ساذج. هناك أيضاً شخصيات مألوفة تمهد للحدث أو تنميه وهى : **القواد** ، وهو عادة أجنبي محلى (خواجه) مهمته إحضار الحسناوات لكشكش بك ، و**الخواجا** (وهو يونانى غالباً) الذى يحتال على كشكش ليسلبه أمواله ، و**امرأة أوربية** (أو عدة نساء) تغرى كشكش بفتنتها . و**الممثل** وهو شخصية تؤدى وظائف مختلفة لخدمة الحبكة ، لكن وظيفته الرئيسية هى السخرية من التراجيديا المعاصرة « الجادة » ، بالاستجابة الميلودرامية للمواقف ، دون معنى. وقد تخلى الريحانى فيما بعد عن بعض هذه النماذج ، كما أضاف إليها نماذج أخرى ، لكنها ظلت قريبة الشبه من كوميديات « الفرانكو — آراب » الأولى التى مثلت فى « الابيه دى روز » .

• • •

ولم تكن كوميديات « الفرانكو — آراب » مجرد روايات متطورة عن الفصل المضحك ، بشكل أو بآخر ، بل إنها تختلف عنها اختلافاً واضحاً فى ثلاثة مواضع : ذلك لأن نصوصها مكتوبة وليست مرتجلة . وحوارها مزيج من العربية وبعض اللغات الأوربية ، وعلى الأخص الفرنسية . وأخيراً ، نجد أن الأدوار النسائية ، التى كان يؤديها صبية ورجال ، قد أسندت فى هذه الكوميديات إلى ممثلات فاتنات .

وهناك – بلا شك – عوامل تاريخية واجتماعية ساعدت على ظهور هذا الشكل العجيب من الكوميديا . فنى السنوات السابقة على قيام الحرب ، والتالية لها مباشرة ، ازداد نمو السكان وازدهرت زراعة القطن ، المصدر الرئيسى للدخل القوى فى ذلك الوقت . وأدخلت فى مصر أساليب التعليم الغربى . وصادف الأجانب ما شجعهم على الإقامة فى بلادنا . وشقت كل من التكنولوجيا وأساليب الحياة الأوربية طريقها بثبات وخاصة إلى المدن [١١] . وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى ، انقطعت الاتصالات بين مصر وأوربا ، فتوقف مجىء الفرق التى تعودت زيارة مصر فى الشتاء والربيع ، مما خلف فراغاً كبيراً فى مجالات التسلية . كذلك انحلت الفرق المحلية ماعدا فرقة « جورج أبيض » ، وأغلقت معظم الملاهى التى كانت تقدم عروضاً ذات طابع أوربى [١٢] . وقد احتكر تجارة الترفيه – فى تلك الفترة – الملهيان اللذان ظلا يواصلان نشاطهما – كباريه « الأبيه دى روز » بشارع الألفى ، وآخر للقمار هو « الكازينودى بارى » بشارع عماد الدين – وأصبحت لهما شعبية بالغة . وقد كانت أكثرية جمهور الملهيين – فى بادئ الأمر – من الأوربيين الأثرياء ، ولم يلبث أن انضم إليهم محدثو الثراء من المصريين ، الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب وأخذوا يقلدون الأوربيين المقيمين فى مصر . كما انضم إلى هذه الفئات عمد القرى – أمثال كشكش بك – بعد أن تضاعفت أسعار القطن خلال الحرب . فأصبحوا يترددون على المدينة لقضاء أوقات ممتعة . لهذا رأت إدارة هذين الملهيين أن من المربح إدخال عناصر محلية فى برامج التسلية .. وهى الفكرة التى اقترحها « الريحانى » ذات مرة .

(١١) Nadav Safran, *Egypt in Search of Political Community*, (Cambridge : Harvard University Press. 1961) pp. 55-56.

(١٢) « الاجيبسيانا والبجتيك » جريدة « المقطم » (٩ مايو ١٩٢٤) .

وبينما كانت الحرب دائرة ، والجيوش المتحالفة تتدفق على الشرق الأوسط ، دعت الحاجة إلى تعامل المصريين مع أوربيين من جنسيات شتى ، وإلى التحدث معهم بلغات مختلفة(١٣). وأصبحت القاعدة هي البحث عن وسائل للترفيه والإنفاق بلا حساب . فكانت كوميديات « الفرانكو — آراب » إحدى وسائل المرح والتسلية . ولما كان هؤلاء الدخلاء قد ظنوا أنهم قادرون على استغلال الوطنيين فى المعاملات اليومية ، فقد كان من أبرز الملامح الرئيسية المحببة فى كوميديا « الفرانكو — آراب» الجديدة، إظهار التناقض بين أساليب« كشكش »— فهى وإن تكن بسيطة ساذجة فإنها شريفة ماكرة — وبين الأساليب الممقوتة الملتوية التى كان يتبعها المغامرون الأوربيون . ويلاحظ فى هذه المسرحيات أن « كشكش بك »— الريفى البسيط— ينتصر دائماً على الأجنبي أو ساكن المدينة المتفرنج . وهنا تكمن موعظتها ومغزاها الأخلاقى . وللأسف ، سيظل تأثير الأجنبي — فى الحياة الواقعية — يفسد النظام التقليدى للحياة المصرية بتصرفاته الغريبة .

وفى أول يولية — من ذلك العام — كتب الريحانى وأخرج أولى مسرحيات « كشكش بك » بعنوان : « **تعالى لى يابطة** »، التى استغرق عرضها عشرين دقيقة(١٤). وكان الريحانى يشعر بالقلق مخافة فشلها :

« وفى ظهر يوم الافتتاح ، كنا نجرى البروفة النهائية ، وقد أحسست حينذاك أن روايتى هذه تعد مثلا أعلى فى السخافة . . إننى لو كنت بين الجمهور فى أثناء تمثيلها، لما وسعنى إلا أن ألعن خاش المؤلف. . والمؤلف، بالطبع، هو أنا ، والمخرج أنا ، والملحن . . أنا أيضاً »(١٥).

---

(١٣) Jacob Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, p. 76.

(١٤) مذكرات ، ص ٧٧ . (١٥) المرجع السابق .

ولم يكن هناك ما يدعو للقلق . فقد ابتهج جمهور حفل الافتتاح ، ورفع روزاتي أجر الريحاني الذي تعهد بإخراج مسرحية جديدة كل أسبوع . فأخرج بعد **«تعالى لى يابطة »**، مسرحيتي **«بستة ريال»** ، و**«بكره فى المشمش»**[١٦]. وسرعان ما ذاعت أنباء هذه المسرحيات وتهافت الناس على مشاهدتها ، مما دعا روزاتي إلى فرض رسم للدخول « الكباريه » ، كما رفع أجر الريحاني إلى سبعة وعشرين جنيهاً فى الشهر[١٧].

وتتألف مسرحيات الريحاني المبكرة من أحداث كوميدية بسيطة ، تتخللها أغان ورقصات ، وحوارها مزيج من العربية والفرنسية والإنجليزية ، بحيث يقع سوء تفاهم لفظى مضحك. ويعد هذا الأسلوب من أهم عناصر الإضحاك فى مسرحيات « الفرانكو — آراب » . . وقد كان حفل السهرة عبارة عن عرض حافل بالمنوعات أو « ميوزيك هول » (Music-hall) . ويشتمل القسم الأول منه على « نمر » راقصة ، وأغان إفرنجية ، وينتهى بمسرحية « كشكش بك » أو كوميديا « الفرانكو— آراب » . وكان عرض الكباريه الترفيهى يستمر من حوالى الساعة التاسعة مساء حتى منتصف الليل . وقد لاحظ الريحاني أن المقاعد كانت تمتلئ تماماً فى الحادية عشرة ، وهو موعد بدء المسرحية[١٨].

ولما كانت تقاليد ذلك الوقت لاتسمح للنساء بارتياد « الكباريهات » أو المسارح بصحبة الرجال ، فقد فكر روزاتي فى تقديم حفلات « ماتينيه » خاصة بالسيدات ، كما كان متبعاً فى المسارح . وفى منتصف أكتوبر ، ظهر

---

(١٦) قاسم وجدى ، « تاريخ تكوين فرق التمثيل فى مصر » ، مجلة الصباح ، عدد ٣٦٩ (٢٠ أكتوبر ١٩٣٣) .

(١٧) مذكرات ، ص ٧٩ — ٨٣ . (١٨) المرجع السابق ، ص ٨٢ .

الإعلان التالى فى صحيفة « الأهرام » :

الأبيه دى روز
(ماتينيه خصيصاً للسيدات)

تتشرف إدارة تياترو الأبيه دى روز باستلفات نظر السيدات إلى أنها ستمثل خصيصاً لهن فى يوم ١٧ أكتوبر ١٩١٦، الساعة السادسة مساء ، رواية « بكره فى المشمش » وهى الرواية التى حازت استحساناً نادراً من نوعه . وسيقوم حضرة نجيب أفندى الريحانى مؤلف الرواية بتمثيل دوره المشهور : كشكش بك[١٩].

وهذا أول إعلان يظهر فيه اسم « الريحانى » .

وقد تطلب إخراج مسرحية جديدة — كل أسبوع — جهوداً شاقة من الريحانى . غير أن شعبية هذه « الاسكيتشات » جعل عرضها يمتد إلى أسبوعين ، مما أتاح للمؤلف المخرج المتعب فرصة الراحة . . ومع ذلك فكّر الريحانى فى الاستعانة بأمين صدقى ، مترجم فرقة عزيز عيد[٢٠] ، كما قام بتنمية فرقته الصغيرة المؤلفة من استيفان روستى وعبد اللطيف المصرى (صاحب شخصية زعرب) بأن ضم إليها : كلود ريكانو (Claude Ricano) و عبد اللطيف جمجوم ، وهما من فرقة عيد القديمة . وكان صدقى كاتباً موهوباً ، غزير الإنتاج ، ابتكر عدة شخصيات منها « أم شولح » ، التى كان يؤدى دورها بنفسه .

وفى أواخر سنة ١٩١٦ ، قدم الريحانى أربع مسرحيات جديدة ، هى على

(١٩) « الأهرام » ، (١٧ أكتوبر ١٩١٦) .
(٢٠) مذكرات ، ص ٨٣ . وانظر أيضاً مجلة التياترو (٢٤ نوفمبر ١٩٢٤) ص ١٨ — ١٩

التوالى : «خلّيك تقيل!»، و«هزّ ياوز»، و«إدّيلو جامد»، و«بلاش أونطه»[٢١]
وقد روعى فى تأليف هذه المسرحيات تقليد «الفارس» الفرنسى . . ولم يكن فى
ذلك ما يثير الدهشة، لأن «أمين صدقى» اقتصر – منذ نشاطه المبكر بفرقة عيد – على
ترجمة كوميديات فرنسية من تأليف «لابيش» Labiche «وفيدو» Feydeau وآخرين.
وبناء على ذلك، نجد أن المشهد الأول من مسرحية «خلّيك تقيل»، منتحل بالنص
من أحد مشاهد مسرحية «الديك الرومى» Le Dindon لفيدو، والتى تحمل عنواناً
جانبياً هو «كوميدى – فودفيل من فصل واحد»[٢٢] . والفكاهة فى مسرحية صدقى،
تنبع من لهو خشن slapstick وضرب و «تشليق» وسباب وحركات داعرة ،
وكل هذا يذكرنا – بالطبع – بالفصل المضحك المحلى . كذلك تتميز هذه المسرحية
بمواقف بسيطة بدائية وأحداث قليلة وساكنة .

إلا أننا لا نلبث أن نلاحظ تطورات هامة فى اللغة والشخصيات والعناصر
الموسيقية . وفى أقدم مسرحية وصلتنا من مسرحيات «الأبيه دى روز» – وهى
«خليك تقيل !» – نجد بين تسع وعشرين صفحة من القطع الكبير : عشر صفحات
بالفرنسية ، وأربع صفحات بالعربية ، وثلاث عشرة بالفرنسية والعربية معاً .
وفى مسرحية «هزّيا وز» – التى تقع فى ثلاث وعشرين صفحة – يوجد سبع
صفحات بالفرنسية ، وصفحتان بالعربية ، وأربع عشرة بالفرنسية والعربية
معاً.

وإذا انتقلنا إلى إحدى المسرحيات الطويلة المتأخرة وهى: «كشكش بك فى

(٢١) مذكرات ، ص ٨٥ .
(٢٢) «خليك تقيل!» : مقتولة مستعارة من الأستاذ بديع الزيخانى .

باريس»، نلاحظ رجحان كفة العربية . فني الفصل الأول – الذي يقع في ثلاث وعشرين صفحة – نجد صفحة واحدة بالفرنسية ، وسبع عشرة بالعربية ، وأربعاً باللغتين معاً . وفي الفصل الثاني – الذي يقع في سبع عشرة صفحة – نجد ستاً بالفرنسية ، وصفحتين بالعربية ، وتسعاً بالفرنسية والعربية . وهذا يعني اهتماماً أكبر بالموضوعات المحلية . ومع ذلك ، فقد ارتفع عدد الشخصيات الأجنبية ، لاستعانة الريحاني بعدد كبير من الراقصات والممثلات الأوربيات . وعلى هذا نجد في مسرحية « **خلّيك تقيل !** » ، أربع شخصيات مصرية وأربعاً أوربية . وفي « **هزّياوز** » ، خمس شخصيات مصرية وثمان أوربية . وفي « **كشكش بك في باريس** » ، ثماني شخصيات مصرية ، وأربع عشرة أوربية .

ونحن نلحظ في هذه الكوميديات انكماش العناصر الموسيقية وزيادة العناصر الدرامية . فني « **هزياوز** »، توجد أربع أغنيات ، ثلاث منها مستوحاة من أنغام شعبية مصرية . ويغني «كشكش» أغنية شعبية بالعربية ، في حين تردد بنات «ايزيدور» القرار بالفرنسية . وفي الفصل الأول من « **كشكش بك في باريس** » – وهي ضعف « **هزياوز** » حجما – توجد أغنيتان بالعربية . وفي الفصل الثاني أغنية واحدة بالعربية والفرنسية ..

وفيما يلي موجز مسرحية « خلّيك تقيل » :

« كشكش » له عشيقة فرنسية تدعى « تريز » يتردد عليها القوّاد « ديش » لصالح « دارفيل » ، وهو مليونير فرنسي كوّن ثروته من تجارة القمح . ويضبط كشكش « ديش » في بيت صديقته عند زيارته لها ، لكنها تزعم له بأنه طبيب ، وتغني له أغنية لكي تفتنه . وبينما يرتع « كشكش » في هواه ، يقبل « أم شولح »

حماته « الشلق » — لتستطلع الأمر . فيخفى « كشكش » عشيقته وخادمها بالجلوس فوقهما . وفى أثناء زيارة « كشكش » التالية لبيت « تريز » ، يجد أن « ديش » قد سبقه بصحبة « دارفيل » ، وعلى الرغم من تبرير « تريز » بأن « دارفيل » لم يكن سوى أبيها ، فإن « كشكش » يفضح أمرهما على الفور ، ويأمر « زعرب » بأن ينهال عليها ضرباً . وبينما يتمتع « كشكش » بثمرة انتصاره ، تقبل « أم شولح » مرة أخرى . وعند سماع صوتها ، يخرج الجميع ظناً منهم أن لصوصاً هاجموا المنزل ، ما عدا « دارفيل » الذى يختبئ فى إحدى خزانات الثياب . وإذ لا تجد أم شولح أحداً ، فإنها تختبئ فى خزانة الثياب ذاتها ، لتتجسس على « كشكش » ، الذى لايلبث أن يعود للبحث عن حماته السوقية . ويفتح باب الخزانة ، فيندفع « دارفيل » وهو يستغيث من أم شولح ، إذ كانت تضربه من الخلف . وقبل أن تبادر « أم شولح » باتهام كشكش بالخيانة ، يصدها بقوله : « جيتى تضبطينى مع السنيورة ، وادينى ضبطتك مع السنيور »[٢٣] . وبذلك يتخلص « كشكش » من منافسة هذا الأجنبى ، وينجح فى خداع حماته .

وهذه المسرحية حافلة بالشتائم البذيئة ، كما سنرى فى النموذج الآتى :

أم شولح : قصدى . . قصدى أخلص بنتى وأطلقها منك يا راجل يا عفش ، يا مرم ، يا بورياله ، يا زعلوك بالقوى .

كشكش : يعنى أقوم أخرشمها دلوقت .

زعرب : لا لج خليك تقيل .

أم شولح : تخرشم مين يا راجل يا بصلة ، يا راجل ياللى هلبوملك بتمشى

---

(٢٣) المرجع السابق .

لوحدها . ياللى بتلبس اللباس من راسك .. تخرشم مين يادون ياعرة ، يابك سقط ، ياعمدة من غير رخصة .

كشكش : هوجرى إيه يامره ياشرشوحة ياعتيقة ، ياشلجاية ، ياكركوبة ، ياقروية ، يام‌لباس من غير دكه[٢٤].

وعلى الرغم مما تمتلىء به مسرحية هز ياوز من عبارات مبتذلة فإننا نعثر على بدايات أكثر نضجاً لكوميديا النكات اللفظية . كذلك يدل تعقد بناء الحبكة على تطور ملحوظ ، كما سنتبين من تحليل المشاهد :

مشهد ١ : يبدأ بأغنية فرنسية ، تنشدها بنات رجل فرنسى يدعى « إيزيدور » . ثم يقبل الرجل ، ويخبر بناته بقدوم عمدة مصرى ثرى ، لاختيار إحداهن زوجة له . فتعترض « جيرمين » بحجة أن هناك شاباً فرنسياً يدعى « كلود » يريد أن يتزوجها . لكن « إيزيدور » يأمرها برفض « كلود » لأنه فقير .

مشهد ٢ : وهو مشهد جانبي ، يفيد فى تقديم صورة لتصميم « إيزيدور » على تزويج ابنته ، كما يفيد فى إضفاء جو « ساتيرى » محلى على المسرحية ، حيث يتقدم « ممثل » لخطبة الابنة الثانية . وبينما يدفعه « إيزيدور » بغضب نحو الباب ، نجده يعبر عن سخطه مستعيناً بالأداء التراجيدى — أو الميلودرامى — الذى كان شائعاً فى المسرح المصرى الجاد آنذاك . ولسوف نجد — كلما تتبعنا المراحل الفنية فى حياة الريحانى — أنه كان يستخدم عبارات من هذا اللون ، ليسخر من المسرح الجاد .

مشهد ٣ : يقبل العمدة الثرى « بعجر » الذى يتحدث بالعربية ، ويطلب

(٢٤) المرجع السابق .

مقابلة « إيزيدور » وتجيبه الخادمة « ليز » — بالفرنسية — بأن « إيزيدور » خرج لتوّه ، فيقدّم لها بطاقته ، ويخبرها بأنه عائد بعد قليل .

مشهد ٤ : يدخل « إيزيدور » ويطالع رسالة من « القواد » ، يحدثه فيها عن ثراء « بعجر بك » الفاحش . وبينما هو منهلل لما تضمنته الرسالة ، تحاول « ليز » أن تجذب انتباهه ، وتناوله بطاقة « بعجر بك » . وإذ يعلم أن « بعجر » جاء فعلا ، ينفجر غضباً بطريقة ميلودرامية (ونلتقى مرة أخرى هنا بلذعات ساتيرية من المسرح الجاد) .

Isidore : "Ah, miserable, tu es la cause de ma ruine .. faire perdre à mes filles un si beau partie," (٢٥)

وعندما يعلم أن « بعجر بك » أوشك أن يعود ، يندفع بحماس ممزوج بالسخرية قائلا :

Isidore: "Ma Lise, ma bonne Lise, tu m'as rendu l'espoir, tu m'a rendu la vie, viens que je t'embrasse, tu est un ange de paradis". (٢٦)

وبينما يهم بتقبيل الخادمة (لأن الجنس والميلودراما يجتمعان فى عبارته) . . .

مشهد ٥ : تصل زوجته وابنته ، فيتخلى عن تردّده ، ويعلن بصوت مرتفع عن قرب وصول « بعجر بك » ، ثم يأمر بناته بأن يستحوذن على قلب العريس بالرقة والدلال .

مشهد ٦ : ترد أنباء عن وصول العمدة ، فتخرج « (Lise) ليز » لاستقباله ، وعندئذ يصيح « إيزيدور » قائلا (٢٧) "c'est l'instant solennel"

---

(٢٥) « هزيا وز » . أعيرت لى من الأستاذ بديع الريحانى .

(٢٦) المرجع السابق . (٢٧) المرجع السابق .

مشهد ٧ : يدخل العمدة لكنه « كشكش » وليس « بعجر بك » . وتستقبله الفتيات بأغنية جميلة ، ظناً منهن أنه « بعجربك » ، ويرحبن بمقدمه بحفاوة بالغة . ويشك « كشكش » فى الأمر ، ويتهامس مع خادمه « زعرب » بشأن الموقف . هنا يصل تجاور اللغات مداه ، لكن « كشكش » الفلاح المصرى ، لا يفهم الفرنسية التى يتحدث بها الآخرون . مثلا عندما يقول له « إيزيدور » :

Isidore : "Soyez le bienvenue, mon Bey ce soir nous allons faire la bombe"

فإنه يفهم (bombe) بمعنى قنبلة . ويهمس لنفسه بقوله : « يظهر أن احنا على خط النار »[٢٨] . ثم يصل العريس الفرنسى « كلود » فيخاطبه ظناً منه أنه « بعجربك » ويظن « كشكش » أنه يناديه باسم « بقر » (بعجر باللكنة الأجنبية تبدو على وزن بقر) ويأمر « زعرب » بضرب « كلود » . وعندما يخبر والد الفتاة « كشكش » باسمه « إيزيدور » ، يفهمه الثانى خطأ على أنه « ط .. التور » . وفى ذروة الهرج تقبل الحماة « الشلق » « أم شولح » كعادتها . فيختفى « كشكش » و « زعرب » . وكلما نظرت إلى الناحية الأخرى لكزها زعرب من الخلف . وعندما يصل « بعجر » تحسبه « أم شولح » كشكش وتضربه . وتتجمع أسرة « إيزيدور » — فى النهاية — وتطرد هذه العجوز من المسرح .

مشهد ٨ : « كشكش » و « بعجر » بمفردهما على المسرح ، يتبادلان الشتائم بسبب تنافسهما فى الحب . وكانا قد وصلا لتوهما ، ليتحقق كل منهما من أن الآخر عمدة ، ولا يلبثان أن يتصالحا بروح ريفية متسامحة . وأخيراً يفوز كل منهما بإحدى بنات « إيزيدور » . بل إن « بعجر » يدعو « كشكش » أن يتقدمه فى الاختيار .

(٢٨) المصدر السابق .

ومن الواضح أن مسرحية «هز ياوز» متقدمة فنياً على «خليك تقيل!». فالصراع في المسرحية الثانية سطحي محدود : « كشكش » مع منافسه الأجنبي ، و« كشكش » مع حماته . وفي المسرحية الأولى ، نجد أن هذين الصراعين أقل ظهوراً ، في حين يحتد الصراع بين العمدتين المتنافسين . وتنشأ المصادمات « الساتيرية » أيضاً من تكنيك الشخصيات المغلوطة . mlsunderstandmg ، تضم كلا من المسرحيتين شخصيات شيقة . ففي مسرحية «خليك تقيل !» يوجد « ديش » القواد « القهاوى » الذي يمارس وظائف متعددة ، و« تريز » العشيقة الفرنسية الجشعة ، وصديقتها الوفية « فرانسين » و« ارفيل » العاشق الولهان المتباكي الجبان . . وتعد شخصيات « هزياوز » أشد عمقاً من شخصيات «خليك تقيل!». وفيها أربع فتيات جميلات (أو خمس، إذا حسبنا الخادمة « ليز ») بدلا من « تريز » و« فرانسين » فقط ؛ ويعد دور « إيزيدور » دراسة موليبرية لهذا الأب العجوز الجشع . أما مدام « إيزيدور » ، فهي تمثل — على الأقل — دور الزوجة الغيور ، على حين يأتي « بعجربك » العمدة الثرى المتمدين ، كمقابل لكشكش الجاهل الساذج : وكوميديا اللغة ، التي تعتمد على سوء تفاهم لفظي وإجابات فكهة بديهية ، وتعدد اللغات في الحوار ، والسخرية من أسلوب الأداء الجاد ، كل هذا يتجلى بصورة بارزة في المسرحية الأخيرة . كما أنه يبني الموقف المتصاعد ، ويدفع حركة الكوميديا ، ابتداء من مشاهد محلية جامدة نسبياً ، تتطور من خلال مشاهد تعتمد على سوء الفهم اللفظي، وتبلغ ذروتها في مشاجرات حامية . وجدير بالذكر أن « أم شولح » التي تشعل الموقف كعادتها لا تظهر إلا قرب النهاية ، حين يقتضي الأمر أن تستغل طاقتها لدفع حركة الحدث .

وقد صادفت هذه المسرحيات نجاحاً كبيراً ، حتى إن « الكازينو دي باري »

بادر بتقليدها ، وعندئذ أصر الريحانى على رفع أجره . لكنه حين طلب زيادة أخرى — قدرها ثلاثة جنيهات — رفض « روزاتى » Rosatti ، فترك الريحانى « الأبيه دى روز »[٢٩] . ولم تكن قد انقضت عدة أشهر — من أواخر الصيف إلى أوائل الشتاء — حتى ارتقى من ممثل صغير إلى مؤلف مشهور ونجم لامع . وعلى أثر ذلك قرر أن يعمل لحسابه الخاص .

فى مسرح « الرينسانس » : (Renaissance)

نظم الريحانى فرقته ، بوصفه ممثلا — مديراً ، وانتقل إلى مسرح صغير سعة مائتى مقعد ، هو مسرح « الرنيسانس » الذى كان ملكاً ليونانى يدعى « ديموكنجس » (Demokonges) ، وكان يستثمر أمواله فى الفرقة . وقد وكل إليه الريحانى مهمة الإشراف على ميزانيتها ، نظير حصوله على نسبة مرتفعة من الأرباح . وارتفع أجر الريحانى إلى ١٢٠ جنيهاً فى الشهر[٣٠] . وفى ١٨ ديسمبر ١٩١٦ ، بدأت مرحلة جديدة من حياة الريحانى الفنية كممثل ومدير فرقة . ويشير الإعلان التالى — المنشور بجريدة « الأهرام » إلى أهمية ذلك الحدث ، وهو أن « السيدات والعائلات » مدعوة لمشاهدة فرقة الريحانى ، ولهذا ستكون هذه العروض تسلية « بريئة » :

يوم يتذكره الجمهور

فقد آن هذا اليوم — الاثنين ١٨ ديسمبر ١٩١٦ ، فى منتصف الساعة العاشرة مساء ، سيمثل لأول مرة « كشكش بيه » وهو الممثل البارع الطائر الصيت « نجيب الريحانى» مع جوقه المشهور رواية « ابقى قابلنى ! » فى « تياترو الرينسيانس » بشارع بولاق ،

(٢٩) مذكرات ، ص ٨٦ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٨٧ .

حيث سيسابق الجميع إلى مشاهدة اللعب اللطيف مع التأكيد أنهم سيمضون فيه ليلة من أجمل لياليهم .
يمكننا من الأول أن نؤكد أن هذه الرواية هي فى جميع أدوارها قابلة لحضور العائلات والسيدات ولا يفوتنا أن نشكر إدارة « تياترو الرينسانس » لتقديمها هذه الليلة إلى جمهور سكان القاهرة الذين سيحضرونها جميعاً[٣١] .

وقد أدرك الجمهور مغزى عنوان المسرحية الأولى ، **« ابقى قابلنى »** ، وهو فيما يبدو عديم المعنى ، إلا أنه يتهكم علناً من روزاتى Rosatti ، الذى كان يريد أن يمنع الريحانى من أداء شخصية « كشكش » بدعوى أنه — أى روزاتى — هو صاحب هذه الشخصية بحكم أنها ظهرت أولا فى « الأبيه دى روز » . لكن المحكمة رفضت دعواه[٣٢] .

وقد مثلت **« ابقى قابلنى ! »** فى شهر يناير ، ثم تلتها **« كشكش فى باريس »** فى فبراير ، **« وأحلام كشكش بيه »** فى مارس ، **« ثم وداع كشكش بيه »** ، **« ووصية كشكش بيه »** فى أبريل[٣٣] . وهنا ينتهى عقد الريحانى بمسرح الرينسانس[٣٤] .

لقد كان موسم مسرح « الرينسانس » — الذى استغرق أربعة أشهر — على قدر كبير من الأهمية ، ليس لأن الريحانى لمع كممثل له شخصيته المستقلة فحسب ، بل لأن مسرحياته غدت أكثر نضجاً من مسرحيات كباريه « الأبيه دى روز » . ولما كان

---

(٣١) « الأهرام » ، (١٧ ديسمبر ١٩١٦) . (٣٢) مذكرات ، ص ٨٨ .
(٣٣) « الأهرام » ، (٤ فبراير ١٩١٧ ، ١٨ مارس ١٩١٧ ، ٢ أبريل ١٩١٧ ، ٢٩ أبريل ١٩١٧) .
(٣٤) مذكرات ، ص ٨٩ .

الريحانى قد عمد إلى شغل مدة العرض كلها — وكانت تبلغ ثلاث أو أربع ساعات، فى حين أنها فى « الأبيه دى روز » ساعة واحدة تعرض خلالها مسرحية قصيرة — فقد شجع « أمين صدقى » على تأليف مسرحيات من فصلين بدلا من فصل واحد[٣٥]. وأحياناً كان الحفل يختتم بمسرحية قصيرة[٣٦]، فضلا عن المسرحية الرئيسية. ولم تكن المسرحيات الجديدة حافلة بالنمر الغنائية والراقصة، كما كان شأن المسرحيات المبكرة.

وفى رأيى أن مسرحية « كشكش بك فى باريس » — وهى الوحيدة المتبقية من تلك المسرحيات — قد تبدو دون « هز ياوز » أو قد تبدو أكثر منها نضجاً. وإذا كنا نبحث عن مزيد من التطور الذى نعهده فى المسرحية الأوربية « المحكمة البناء » Pièce bien faite ، فلن نعثر على شىء ، لأن فصلى المسرحية هما فى الحقيقة وحدتان منفصلتان لا يربط بينهما رباط. وإذا تناولنا المسرحية من زاوية أخرى، نجد أنها تشبه الكوميديا « الأريستوفانية » فى تركيبها. لكن هناك بعض الحسنات فى هذا البناء المفكك الذى لا يجذب الانتباه إلى خط قصصى واحد ، هو أنه يفسح للمؤلف المجال لكى يرسم بحرية مختلف المواقف « والتيمات » الكوميدية.

وليس الفصل الأول فى الحقيقة سوى نكتة بارعة تروى على مرتين : فى بداية الفصل يشاهد « كشكش » وهو يستعد للسفر إلى باريس. لكنه يتعرض لمضايقات شتى ، حين تصر « أم شولح » — حماته — على مصاحبته. ولدى كل منهما بعض الترتيبات المتأخرة ، التى يريد إنهاءها قبيل سفره : فعند « كشكش » صبية يونانية جميلة تدعى « كتينة Katina » لابد أن يبيعها و« أم شولح » تريد أن تبيع أيضاً خنزيرها.

---

(٣٥) « تطور الكوميديا فى مصر » ، مجلة الدنيا المصورة ، عدد ٧٩ (١٣ يوليو ١٩٣٠) ص ٣٦ .

(٣٦) اقرأ الإعلانين فى « الأهرام » ، (١٠ أبريل ١٩١٧) .

وعندما يصل تاجر الخنازير يظنه « كشكش » قد جاء ليشترى الفتاة وعندئذ يدور مشهد فكاهى يعتمد على **مواقف مغلوطة** quiproquo[٣٧] ، وفيما يلى عينة له :

كشكش بك : (يدخل) يه . . . ده مين ياترى ده . . . .
يكونش ده العريس اللى جاى يخطب البنت كتينة . .
الا دستور ياسى . . حضرتك جاى علشان كتينة .

التاجر : كتينة ؟ آه .. لا هى اسمها كتينة ؟ أما اسم نكتة قوى .

كشكش : بق يا سيدى المسألة دى محدش يقدر يديها لك غير العبد لله . ولا يهاودنيش قلبى إنى أفرط فيها إلا لناس تمام يعرفوا مقامها .

التاجر : لا مايكونش عند سيادتكم فكر أبداً .

كشكش : إيوه حاكم اسم الله عليها ، ولو إنها لا من دينى ولا من دينك . . . طالعه دلوعة قوى على قد ما تقدر . .
يعنى لازم توكلها لبن الصبح ، وبفتيك وربات .

التاجر : إيه بفتيك وربات ؟

كشكش : دنا موش مخلى فى نفسها حاجة اتخلقت .

التاجر : معلوم .. بالطبع . . . مدام إنها غريبة فى نوعها .

كشكش : أهو احنا كل اللى عاوزينه إننا نشوف ولـيـد ابن حلال يشتريها ، ويبقى يحبها زى بنته .

---

(٣٧) سوء تفاهم فى الرواية يعلم المشاهدون أسبابه ، لكن بطل الرواية لا يبدى أية معرفة به .

التاجر : زى بنته ؟

كشكش : دى خفة أيه ، وحلاوة أيه ، ودلع أيه ، وحكايات أيه ، وأقول لك أيه وأعيد لك أيه .

التاجر : يا سلام يا سلام ، بقى شكلها كويس وحلو للدرجة دى ؟

كشكش : صلّى عالنبى يا أخينا صلّى ...

التاجر : ولها شعر طويل وإلا . .

كشكش : شعرها لحد من غير مؤاخذة . . وحياتك أنت .

التاجر : هيه .

كشكش : دى تربية مدارس ، وتعرف بالرطان ، وتغنى ، وتأكل وتأكل بالشوكة والسكّينة .

التاجر : الراجل ده لازم بيستغفلنى .

كشكش : دى لسه مادخلتش دنيا ، وأهه أنت حاتكون أول بختها .

التاجر : أيه هو اللى أول بختها ؟

كشكش : إيوه الحق ! [٣٨] .

وحينما يصل خطيب الفتاة : تحسبه «أم شولح» تاجر الخنازير، وعندئذ تتكرر نكتة « المواقف المغلوطة » . ومما يضاعف من التأثير الفكاهى فى هذا المشهد ، أن الخطيب يتحدث (كممثلى الدراما) بالعربية الفصحى :

(٣٨) «كشكش بك فى باريس» ، أعيرت لى من الأستاذ بديع الريحانى .

شولح : أيه . . . أيه . . . أيه هوده ؟ . . ما تكلمنى عربى يامنى . . .

صوت أم شولح : يا واد يا شولح (تدخل أم شولح) .

حزنبل : مين يا ترى هذه النتايه ؟ . . لما نتقمع لها .

أم شولح : يه مين الدكر ده ؟

شولح : والله مانا عارف يامّ . . ده بينته تايه و . .

أم شولح : لأ اصبر اصبر ياواد ، ده لازم يكون تاجر الخنازير اللى جاى يشترى فُلّه . . حضرتك جاى علشان فله يا أستاذ ؟

حزنبل : هي اسمها فله ، ما شاء الله ، ما شاء الله . . . اسم على مسمى .

أم شولح : ليه أنت شفتها ؟

حزنبل : تبارك الخلاق فيما خلق .

أم شولح : وأيه رأيك فى الخنزيره دى ، اللى راسها زى راس الغزال ؟

حزنبل : هيه يا هذه ، تقولين عنها خنزيرة وهى ملك فى صورة إنسانة ؟

أم شولح : إش . . ده على كده حايشتريها بحصة طيبة . . طيب وأيه المبلغ اللى حاتدفعه لنا يا أستاذ ؟[٣٩] .

أخيراً ، يزول سوء التفاهم . لكن « كشكش » و « أم شولح » يتبادلان الشتائم ،

---

(٣٩) المرجع السابق .

وبينما يستعد « كشكش » للسفر إلى باريس ، يدخل « أبو دُبل » — والقواد — ومعه أربع حسناوات فرنسيات ، ليختار « كشكش » إحداهن . عندئذ يدور فى المشهد حوار مرح ، « بالفرانكو — آراب Franco - Arabe » ، بين الفتيات و « كشكش » الذى يتحدث إليهن بفرنسية ممتزجة بالعربية . وبينما يتأهب « كشكش » للسفر إلى باريس ، فإنه يسترسل فى الغناء ، وهو يدفع سمسرة « أبى دبل » ويطلب منه إحضار الفتيات إلى بيته .

وهذا الفصل ليس فقط أريستوفانيا فى ركوده وانعدام تطوره وإيحاءاته الداعرة ، بل إن النكتة ذاتها — وهى معادلة الفتيات بالخنازير — استخدمها « أريستوفان » فى مسرحية *The Acharnians* . والريحانى لا يهدف بالطبع إلى إثارة الأشجان عند سماع عبارة مجاريان Megarian المسكين ، الذى يقنع بناته بأنه من الخير أن يُبعن — فى زمن الحرب — فى سوق الخنازير ، على أن يهلكن جوعاً . ولم يلتفت الريحانى بعد — فى هذه المرحلة — للهدف أو التكنيك « الساتيرى » الجاد ، وإنما أخذ يبتكر مواقف لا معقولة تثير الضحك .

ويتحول الفصل الثانى إلى مؤامرة رومانتيكية . وتدور أحداثه فى ملهى ليلى يقع فى حى « مونمارتر » بباريس حين يصل كشكش وحماته (المحجّبة) . ولأنهما لا يعرفان الفرنسية ، فإنهما يقعان فى سلسلة من أخطاء الفهم المضحكة مع الساقى . وتتعقد الحبكة . بوصول شاب يدعى « فيليب » Philippe إلى باريس يسعى فى أثر صديقته وهى « أميرة أمريكية » ، جاءت إلى باريس لتختفى مع عشيق لها ، أفاق جزائرى . ويسمع « فيليب » كلمة يفهم منها أن الشخصين اللذين يبحث عنهما ، موجودان فعلا متنكرين فى الكباريه . ويستنتج أن « كشكش » و « أم شولح » المحجبة هما الأفاق وعشيقته . فيسكرهما بمساعدة الساقى وفتيات الكباريه ، ويتمكن من القبض

عليهما . لكنه يكتشف خطأه عندما يرى وجه أم شولح . وتنتهى المسرحية بأغنية تتندر بقبح هذه المرأة .

ومن الطبيعى أن تبدو مسرحية « كشكش بك فى باريس » ضعيفة البناء . وأعنى بالبناء هذا النظام المحكم من الأحداث الذى نطلق عليه « الحبكة » ، التى تنشأ منطقياً من موقف أساسى ، وتمر بتطورات وتعقيدات مشروعة ، حتى نصل إلى الحل النهائى . هنا لا يفوز شاب بفتاة أو يربح مالاً كما هو المعتاد فى الكوميديا التقليدية بل إن الريحانى ينمى — دون التزام بالخط الروائى — مشاهد جامدة ممتعة من الكوميديا . إن ما نشعر به من بهجة إنما مصدره تلك المنعطفات الكثيرة التى تمر بها مواقف مغلوطة ، حيث يصل سوء التفاهم بين الشخصيات ذروته .

وربما تصبح كوميديا « الفرانكو — آراب » — برغم سذاجتها الصارخة — أيسر على الفهم من خلال هذا النوع الذى عرّفه الناقد الانجليزى بونيمى دوبريه Bonamy Dobrée باسم « الكوميديا الحرة » Free Comedy (٤٠) . أى الكوميديا التى لا تتضمن موعظة ، ولا تحفل بالقيم ولا بقواعد السلوك ، وربما لا تحفل بقوانين الطبيعة أيضاً . ومع ذلك فإنها تبدو أكثر عمقاً من ذلك ، فى المدى البعيد . ويلاحظ فى الكوميديا الأوربية التقليدية ، أن الشاب يفوز دائماً بالفتاة ، لأن هذه الكوميديا وثيقة الصلة بالنظام الاجتماعى الغربى ، حيث يقتصر الزواج على امرأة واحدة . أما نمط « فولستاف » Falstaff (حيث الزواج هو الخاتمة الطبيعية لكل علاقة عاطفية) — فلا مكان له فى المجتمع . ومع كل فإن « كشكش بك » ، العمدة العجوز ، ربما يشبه « فيلوكليون » Philocleon ، فى مسرحية **الزنابير** *The Wasps* « لأريستوفان Aristophanes . فهو

---

(٤٠) *Eight Great Comedies*, ed. Barnet, B., Berman, M., Burto, W. (New York : 1958), p. 454.

ماجن شهوانى ، برغم كبر سنه . وفى معظم مسرحياته ، تحتفل الخاتمة بعلاقات ناجحة مع فتاة جميلة ، فلا مجال لاستّرابة أو لأسئلة ساخرة تتناول رجولته وحيويته .

والريحانى رأى متسامح — وهو رأى شرقى محض — يقول إن الهدف من ذلك إشاعة البهجة بين الجميع . أما الحماوات اللاتى يدافعن عن قيود الزواج ، فينتهى أمرهن بالهزيمة التامة . ويلاحظ فى عالم « كشكش » — وهو عالم حسى لا أخلاقى ، ومتحرر — أن المبدأ الأساسى هو السعى وراء اللذة .

وربما تظهر أهمية شخصية « كشكش » ، بشكل آخر له دلالته : ففيما بين عامى ١٩١٤ — ١٩١٨ ، توافدت على مصر أفواج جديدة من المهاجرين الأوربيين الذين كانوا يحسون بأنهم متفوقون على المصريين مادياً ومعنوياً ومدنياً ، وكانوا يتعاملون معهم باعتبارهم شعباً متخلفاً مغلوباً على أمره ، يسهل استغلاله . وهكذا يعد « كشكش » رمزاً للمقاومة . وعلى الرغم من جهله وريفيته وسذاجته ، ففى أعماقه كبرياء وعناد واندفاع محموم إلى المشاغبة . وسلاحه فى ذلك المكر . وحينما يأتى « الخواجا » المتعجرف لمنافسته على أرضه — فى السوق وفى الحانة — فإن الريحانى يكفل دائماً الانتصار لكشكش الذى يطالب بحقه فيما يملكه .

وفى عام ١٩١٨ ، صار « كشكش » شخصية كوميدية قومية . ولا ينبغى أن ينظر إليه — من هذه الناحية — على أنه أكثر من تجسيد لخصوبة شخصية الريحانى . وفى نفس السنة ، بلغ الريحانى من العمر ٢٦ عاماً ، وبدأ مرحلة فنية جديدة كممثل — مؤلف — مدير ، وقد بلغ مكانة عالية من الشهرة والثراء .

الفصل الرابع

مرحلة المسرحية الاستعراضية ١٩١٧ – ١٩٢٠

على أثر نجاح الريحانى فى عروض كوميديا « الفرانكو – آراب » ، ظهر مقلدون عديدون دأبوا على ابتكار شخصياتهم الكوميدية المحلية. لكنهم كانوا يمثلون هذه الشخصيات على أى نحو ، فى عروض منوّعات قوامها الأغنية والنمر الراقصة، بدلا من إدماجها فى مسرحية كوميدية قصيرة . وسرعان ما تطور هذا اللون من التسلية إلى استعراض ،عرّفه « محمد تيمور »– رائد النقد المسرحى فى ذلك الوقت– بقوله : « ليس الريفيو غير معرض الحوادث الهامة التى تجرى فى بلد ما من البلاد، ينظر إليها المؤلف نظرة الهازئ، أو الساخر، ثم ينقلها إلى المسرح مشوّهة تشويهاً »(١) .

وقد حظى الاستعراض بشعبية هائلة ، حتى إنه طغى – بين عامى ١٩١٧ و ١٩٢٠ – على مجالات الترفيه بالقاهرة . وجرف الريحانى فى تياره ، وترك بصماته على كوميديا « الفرانكو – آراب» الحديثة النشأة . وبالرغم من أن جورج أبيض وهو أكبر ممثل– مدير فى ذلك الوقت– كان يمثل بنجاح تراجيديات أوربية بالفصحى ، فإنه انقاد بالرغم منه لهذه الموجة ، فقدم استعراضاً غنائياً بعنوان « فيروزشاه » كتبه مصارع أديب يدعى عبد الحليم دلاور (٢) ،

(١) محمد تيمور : مؤلفات محمد تيمور (القاهرة : ١٩٢٠) . ص ١١٨ .

(٢) فاطمة اليوسف : ذكريات ٦٣ ص ٣١ .

بأسلوب «فارسي — صيني »[٣] . أو بعبارة أخرى ، فقد قدم موضوعاً أجنبياً في ثوب محلي ، واستعان في تلحينه بموسيقى مستوحاة من ألحان مصرية شعبية ، ألف نوتتها الموسيقية سيد درويش . وكانت بذلك أول موسيقى مسرحية هامة من تلحينه . ومع ذلك لم يلق الاستعراض نجاحاً يذكر[٤] .

وفي « كازينو دي باري » كان « علي الكسار » يقلد الريحاني بنجاح كبير . والكسار هو مبتكر شخصية نوبي بربري يدعى « عثمان » ، كان نموذجاً لفئة الخدم . وهو توأم « أرلكينو» المتآمر (Arlechinno)، ويتحدث بلهجة نوبية . وكان يماثل « كشكش » في نواح عديدة . فهو بسيط طيب ، لكنه ماكر مخادع .. وقد خلع الكسار — الذي احترف تمثيل أدوار الخدم — جاذبية على هذه الشخصية، مما جعلها المنافس الأول لشخصية «كشكش بك» . وقد ظهر « عثمان » في بداية أمره في **الفصل المضحك**، الذي كان يقدم « بالكازينو دي باري» ضمن نمر أوربية . وفي الكازينو تضاعفت الفصول المضحكة ، التي ارتبطت بالأغنية والرقص والمونولوجات ، والتي كان يقدمها بعض المسامرين بالكازينو ، ولم تلبث أن تطورت إلى استعراضات مفككة . وتقليداً لمسرحيات الريحاني في الكباريه ، فقد أطلق الكسار على استعراضاته « الفرانكو — آراب » ، التي تضم أيضاً عناصر ترفيهية ، محلية وأوربية . وأول هذه الاستعراضات هو : **«البربري في باريس »** وقد مثل في أبريل ١٩١٧[٥]، وتحاكي القصة مسرحية **« كشكش بك في باريس »** .. ثم **« البربري في مونت كارلو »** التي مثلت في أكتوبر من نفس السنة ، و **« البربري الفيلسوف »** في

(٣) الإعلان المنشور بجريدة « الأهرام » .

(٤) فاطمة اليوسف : ذكريات ، ص ٣٢ .

(٥) « الأهرام » ، (١٦ أبريل ١٩١٧) .

مايو ١٩١٨ ، و« البربري في مؤتمر ستوكهولم »[٦].

ومن هذه العناوين ، نستنتج أن تلك الفصول المضحكة كانت تتناول مغامرات لا معقولة ، خاضها « عثمان » في أثناء رحلته إلى بلدان أوربية . وكان يشترك مع « عثمان » في الأداء بعض الشخصيات النمطية المستعارة من « الفصل المضحك » ، أهمها العاشق وكان يؤديه مطرب شعبي يدعى مصطفى أمين . وكان الحديث والحوار مرتجلين . أو هذا ماقاله لى محمد يوسف — وهو ممثل معاصر لتلك الفترة — فكانت كلمات الأغاني وحدها هي المدونة[٧] . وقد أحرز « عثمان » الكسار شعبية ضخمة ، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالا منقطع النظير . وبذلك استطاع الكسار أن يجتذب إليه الجمهور لفترة طويلة .

غير أن الريحاني كان أقدر على الفكاهة من الكسار وأرحب خيالا . وتعد شخصية « كشكش بك » أكثر أهمية من شخصية « عثمان » ومع ذلك ، لم يكن في استطاعة الريحاني أن يصمد لمنافسته ، طيلة عمل فرقته بمسرح « الرينسانس » ، الذى لم تسمح إمكانياته الفنية بتقديم عروض فخمة . ولم يتمكن من ذلك إلا بعد انتقاله إلى مسرح « الإجبسيانا » (Egyptianna) ، الذى يفوق « الرينسانس » اتساعاً ، وتدعيم فرقته بعناصر جيدة .

كان مسرح « الإجبسيانا » — قبل إنشائه — مقهى ، وعندما استولى عليه الريحاني في سبتمبر ١٩١٧ ، أسرع بتحويله إلى مسرح بدائي ، وكانت أرضه غير مكسوة بالبلاط ، كما كان سقفه مغطى بالخيش ، وقد رُصّت به — في صفوف غير منتظمة —

---

(٦) « الأهرام » ، (١٩ مايو ١٩١٨) .

(٧) لقاء مع محمد يوسف ، عضو فرقة الريحاني بمسرح « الإجبسيانا » ، وقد عرف فيما بعد بأنه أشهر مقلدي كشكش بك .

مقاعد مصنوعة من قش رخيص[٨]. وقد بلغت الفرقة درجة عالية من القوة والتماسك، كما انضم إليها ممثلون مشهورون أمثال عبد اللطيف جمجوم، واستيفان روستى (الذى تخصص فى دور الخواجا)، وكلود ريكانو (فى دور الشامى)؛ وعبد اللطيف المصرى (صاحب شخصية زعرب)، وحسن إبراهيم (متخصص فى أدوار نسائية) وحسين رياض[٩]. وقد افتتحت الفرقة موسمها فى ١٧ سبتمبر عام ١٩١٧؛ بمسرحية أكثر نضجاً، بعنوان «**أم أحمد**»[١٠] من تأليف أمين صدقى. وتقع هذه المسرحية، على عكس مسرحيات صدقى والريحانى التى مثّلت فى «الأبيه دى روز» فى ثلاثة فصول. وقد روعى فى تأليفها التسلسل المنطقى للأحداث. ويحتوى كل فصل على أغنيتين[١١]. وتدور أحداث المسرحية حول كشكش بك الذى تخلى عن دوره التقليدى، عمدة القرية، ليؤدى دور كاتب بسيط. وقد أطلق على أم شولح اسم أم أحمد. وبرغم أنها لم تعد حماة كشكش، إلا أنها ظلت الشخصية المثيرة للمتاعب فى المسرحية، حيث تمضى الأحداث فى عالم ألف ليلة وليلة. وفى هذا ما يشير إلى أن الريحانى كان متجهاً إلى أن يلجأ مستقبلا إلى استخدام «الديكورات» الشرقية فى أوبريتات المرحلة التالية.

---

(٨) «مذكرات بديع خيرى» إعداد محمد رفعت: مجلة الكواكب، العددان ٦٢٢، ٦٢٣ (٣ يولية، ١٩٦٣) و (٩ يولية ١٩٦٣)، ص ٩.

(٩) «تاريخ تكوين فرقة تمثيل الريحانى مجلة الصباح، عدد ٢٧٠ (٢٧ أكتوبر ١٩٣٣)، ص ٦٧.

(١٠) مذكرات نجيب الريحانى، ص ٩٢ «والأهرام»، (١ نوفبر ١٩١٧).

(١١) «أم أحمد» أعيرت لى من الأستاذ بديع الريحانى.

وقد أخرج الريحانى – بعد مسرحية « **أم أحمد** » – ثلاث مسرحيات قصيرة عن العجوز السوقية : وهى على التوالى : « **أم بكير** » و « **حماتك بتحبك** » ، و « **حلق حوش** »[١٢] . وعلى الرغم من أن هذه المسرحيات لم تكن أقل نضجاً من الطائفة الأولى ، إلا أنها لم تصمد لمنافسة استعراضات « الكسار » فى الكازينو . وفى ديسمبر ١٩١٧ ، هبط احتياطى الريحانى إلى خمسين جنيها[١٣] فأجرى بعض تغييرات على إدارة الفرقة ، مما مكنه من السيطرة عليها مالياً وفنياً . فهو أولا ، قد استبعد « ديموكنجس » من إدارة الفرقة ، وبذلك استطاع أن يشرف على ٧٠ فى المائة من الإيرادات . وثانياً : وجد الريحانى أن الوقت قد حان لإجراء تحسينات فنية ، فإذا لم يتذوق الجمهور ما يطرأ على كوميدياته من تطور فنى ، اتجه بكل مواهبه إلى تقديم استعراضات فنية رفيعة . وكان الريحانى قد شاهد أحد استعراضات الكسار فى الكازينو ، فداخلته الثقة بقدرته على إنتاج استعراضات ذات موضوعات جادة ومضمون مصرى ، تكون أرفع بكثير من سخافات الكسار[١٤] ، وضم إلى فرقته مجموعة طيبة من الراقصات والمغنيات الأوربيات ، واستعان بأوركسترا كبير ، حتى يتسنى له تقديم استعراضات فخمة . وزود المسرح بالديكورات اللازمة ، كما طلب من أمين صدقى كتابة استعراض « **حمار وحلاوة** »[١٥] . وليس لدينا تاريخ محدد لبداية العرض الأول لهذه المسرحية ، وإن كان من المرجح أنها مثلت فى أوائل يناير ١٩١٨ .

---

(١٢) مذكرات ، ص ٩٣ .

(١٣) المرجع السابق .

(١٤) المرجع السابق ص ٩٤ .

(١٥) المرجع السابق . ومجلة التياترو (يوليو ١٩٢٤) ص ٢١ ، (نوفمبر ١٩٢٤) ص ١٨ – ١٩ .

وقد حققت «حمار وحلاوة» نجاحاً هائلا، فاستمر عرضها أربعة أشهر. وبلغت أرباح «الريحانى» وحده — فى الشهر الأول — ٤٠٠ جنيه[١٦]. وسرت إشاعة تقول إن الريحانى قد كون ثروة ضخمة، حتى إنه اشترى ضيعة أسماها «حمار وحلاوة»[١٧]. وقد كانت أغانى الأوبريت تردد فى كل مكان، نظراً لأن موسيقاها كانت مقتبسة من ألحان شعبية معروفة فى ذلك الوقت، وموقعة على كلمات صادقة مؤلفة[١٨]. والواقع أن معظمها ظل متناقلا عدة سنوات. ولم تصل إلينا مخطوطة هذه الأوبريت، وكل ما نعرفه عنها، هو مما نسمعه من روايات شفهية. وقد حدثنى عن فكرتها — أو بالأحرى عن موقفها الرئيسى، لأنها تكاد تكون بلاحبكة — ممثل عجوز، يدعى الشيخ راشد[١٩]، الذى كان يعمل بالإسكندرية فى عروض مقتبسة عن «حمار وحلاوة». وقد بلغ عمره — حين التقيت به — حوالى التسعين عاماً، وأصاب الوهن ذاكرته، فكان كل ما استطاع أن يرويه لى عنها، هو أن هذه الأوبريت تتناول حكاية «كشكش بك» — عمدة كفر البلاص — وصديقه «الشيخ ينسون»، الذى رأى — عندما راح فى غيبوبة تحت تأثير مخدر — أنهما قد أصبحا ملك مصر ورئيس وزرائها. وأخذت فئات مختلفة من الشعب تفد عليهما لتشكو ما صارت إليه أحوالها من بؤس. فالغسالات تشكين الأوقات العسيرة التى تلت الحرب العالمية الأولى، والسقاءون يشكون سوء الحال، وباعة الخواجات يندبون أحوالهم

---

(١٦) نجيب الريحانى. مذكرات، ص ٩٤

(١٧) فؤاد رشيد، تاريخ المسرح العربى، ص ٩٠. انظر أيضاً: «نجيب أفندى الريحانى» التياترو (نوفمبر ١٩٢٤) ص ٢٢ — ٢٣.

(١٨) فؤاد رشيد ص ٩٠.

(١٩) لقاء مع الشيخ راشد.

وانضم السماكون والجزارون إلى موكب الشاكين .. حتى مدمنو الأفيون أظهروا سخطهم على ارتفاع أسعار المخدرات . وفى النهاية يعدهم « كشكش » بالنظر فى شكاياتهم ، لكنه . . . مجرد حلم .

وقد جاء هذا الاستعراض — كما يقال آية فى الروعة وخفة الظل . فهو يحتوى على أغان فكهة ، برغم قيمتها المحدودة . فى كل جزء منها لذعة « ساتيرية » ، أما موضوعه فهو واقعى مباشر . ومن المؤكد أن الريحانى وصدقى ليسا من طراز « أريستوفان » أو « برخت » فى مقدرتهما الفنية وتعمقهما للأمور ، لكنهما عزفا على نفس الأوتار التى عزف عليها هذان الأستاذان الساخران ، كما سارا على منوالهما فى مزج الاستعراضات الموسيقية المقبلة بحماستهما للإصلاح الاجتماعى .

على أثر نجاح استعراض «**حمار وحلاوة**» طلب أمين صدقى من الريحانى منحه نسبة من الأرباح ، لكن الريحانى رفض . فاستقال صدقى من مسرح «الإجبسيانا»[٢٠] ، وألف مع الكسار فرقة مسرحية ، واستأجرا مسرح « الماجستيك Majestic » لحسابهما الخاص . وهناك شرع صدقى فى الثأر من الريحانى من خلال غمزات « ساتيرية » ، فى استعراض تلو الآخر .

وقد خلّف صدقى — فى « الإجبسيانا » — شاعر ومدرس شاب يدعى « بديع خيرى » ، ما لبث أن أصبح صاحب الفضل فى نجاح استعراضات الريحانى التالية بأزجاله التى تأسر الأسماع برنينها الوطنى . وقد ولد بديع خيرى عام ١٨٩٣ ، من أب كان يعمل وكيلا لأحد الباشوات الأثرياء . وعنى أبوه بتربيته ، حتى إذا أتم تعليمه الثانوى ، التحق بمدرسة المعلمين العليا .. ولم يكن دخولها متاحاً فى ذلك الوقت إلا لقلة من المصريين . على أنه لم يكن مقدراً لخيرى الانخراط فى سلك التدريس طويلا .

---

(٢٠) فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ، ص ٩٠ .

ذلك أن خيرى كان يهوى الشعر منذ طفولته، وقد أخذ يتردد — فى صباه — على مقاهى الدرب الأحمر ، الحى الذى كان يقع به منزله ، وهناك كان يمضى ساعات طويلة فى الاستماع إلى شعراء الربابة المحترفين . وكان يتردد أحياناً على « الكلوب المصرى » ومقهى « دار السلام » — بحى الحسين — لمشاهدة الفصل المضحك ، وعن طريق الإصغاء إلى أحاديث زبائن المقاهى ، درّب خيرى سمعه المرهف على مختلف اللهجات المصرية . وعندما أدرك سن الشباب ، أخذ يتردد على المسارح الراقية بشارع عماد الدين ، وانضم هاوياً إلى جمعية مسرحية كان يؤلف لها المسرحيات ويمثل فى عروضها[٢١] .

وقد بدأ خيرى ينشر أزجاله فى الصحف اليومية ، فى أثناء دراسته بالمعلمين العليا . وكانت الأزجال مادة يلقيها المونولوجست فى المناسبات الاجتماعية، أو بين فصول المسرحيات. وبعد أن تخرج خيرى ، قرر أن يعمل بالتمثيل التراجيدى . فأدى اختباراً أمام « جورج أبيض» لكنه فشل . فكان عليه أن يتعيش لفترة من الزمن من راتبه الضئيل كمدرس . وذات يوم — فى عام ١٩١٨ — أطلع صديق له ، اسمه جورج شفتشى ، الريحانى على زجل له ، فأعجب به وطلب المزيد منه . وعلى أثر ذلك وقع خيرى فى ١٧ أغسطس ١٩١٨ (الموافق عيد ميلاده الخامس والعشرين) عقداً مع الريحانى ، يصبح بمقتضاه مؤلف أزجال مسرحيات فرقة الريحانى[٢٢] .

ولم يكن ما حبّب للريحانى أزجال خيرى هو موضوعها المصرى ، فحسب بل راقت

---

(٢١) « مذكرات بديع خيرى » إعداد محمد رفعت : مجلة الكواكب عدد ٦٢٢ (٩ يولية ١٩٦٣) ص ٩ .

(٢٢) لقاء مع المرحوم بديع خيرى .

له وطنيتها المتدفقة . وفى السنوات التالية للحرب العالمية الأولى أخذت تزداد فى مصر — كما سنرى بعد قليل — مشاعر الكراهية للاستعمار الإنجليزى ، حتى تفجرت فى ثورة عارمة . وكان خيرى يضمر لبريطانيا عداء شديداً . وضاعف من بغضه للمحتلين حادثة وقعت له فى ذلك الحين فى أثناء عمله بشركة التليفونات الإنجليزية . فقد أبلغ « وطسن باشا » — وهو شخصية إنجليزية بارزة — الشركة عن عطب فى جهازه الخاص . وأدرج « خيرى » — عن قصد — شكواه بين سائر الشكاوى . وبعد عدة أيام ، استفسر رئيسه الإنجليزى عن سبب تقصيره فى إصلاح تليفون « وطسن » ، فأجاب بأنه لا سبيل لفحص شكواه إلا فى دورها ، وفقاً لما هو متبع . وعندئذ تقرر فصله على الفور[٢٣] . ونظراً لأن هذه الحادثة لم تكن تستوجب الفصل ، فقد صمم خيرى — منذ تلك اللحظة — على استخدام مواهبه الأدبية كسلاح فى خدمة النضال السياسى . ووجد فى صحبة الريحانى فرصة للعمل المثمر والتقدير المادى . وكان أول راتب تقاضاه ستة عشر جنيهاً فى الشهر ، وهو مبلغ يفوق مرتبه فى شركة التليفونات مرتين ونصف مرة[٢٤] .

وقد نجح أول استعراض كتب خيرى أغانيه وهو **«على كيفك»** ، حتى إن عرضه استمر شهرين ونصف الشهر ، وحقق أرباحاً قدرها ثلاثة آلاف من الجنيهات . وكان الريحانى سعيداً بجهود خيرى ، فرفع راتبه إلى ثلاثين جنيهاً[٢٥] . وكان هناك كاتب آخر هو حسين شفيق المصرى — يعالج حبكة المسرحية — فى حين يتولى تلحينها الموسيقار السورى كميل شامبير[٢٦] . وقد بث خيرى فى **أزجاله** النكتة المصرية التى كان

---

(٢٣) « مذكرات بديع خيرى » : مجلة الكواكب .

(٢٤) لقاء مع بديع خيرى .

(٢٥) مذكرات ، ص ٩٩ .

(٢٦) المرجع السابق .

الريحانى شغوفاً بإظهارها . والواقع أن « شامبير » لم يلحن بحذق غير استعراض واحد هو « مصر فى ١٩١٨ — ١٩٢٠ » ، ثم تولى الموسيقار الموهوب « سيد درويش » تلحين أغانى خيرى . وكان الريحانى قد أغرى سيد بالانسحاب من فرقة جورج أبيض ، عندما قرر له راتباً قدره أربعون جنيهاً فى الشهر ، بدلا من الثمانية عشر التى كان يتقاضاها من أبيض [٢٧] . ويُعدّ « سيد درويش » رائد الموسيقى المصرية الحديثة ، لما ابتكره من ألحان خلت من العناصر الأوربية ، وعبرت عن أفراح الجماهير وأحزانها ، وقد حقق عن طريقها للاستعراض نهضة عظيمة ، إذ أعطى للاستعراض من موسيقاه ما قدمه خيرى فى أزجاله من طابع محلى وانفعال صادق ووطنية حقة .

وقد توالت بعد « مصر فى ١٩١٨ — ١٩٢٠ » ، استعراضات : « **قولوا له** » التى مثلت فى مايو ١٩١٩ ، و « **إش !** » فى يونية و « **ولو !** » فى يوليو ، و « **رن!** » فى ديسمبر ، و « **فشر** » فى مايو ١٩٢٠ [٢٨] . وفى تلك الفترة بلغ مسرح « الإجبسيانا » أوج مجده ، ففى كل ليلة كان الطلبة والساسة والموظفون وأبناء الطبقات الراقية يقبلون عليه ، وقد جاءوا ليعبروا عن مشاعرهم الوطنية ويستمتعوا بموسيقى « سيد درويش » القومية وأغانى خيرى الحماسية . وقد بلغت أرباح الريحانى — حتى نهاية العام الأول — ٢٨ ألف جنيه [٢٩] .

---

(٢٧) المرجع السابق ، ١٠١ .

(٢٨) « الأهرام » ، (١ مايو ١٩١٩) ، (٢٢ يونية ١٩١٩) ، (٨ يولية ١٩١٩) ، (١٠ ديسمبر سنة ١٩١٩) (٢٠ مايو ١٩٢٠) .

وقد جاء فى مذكرات الريحانى أن الاستعراض التالى هو : « ولو » ، وتلاه : « إش ! » « وقالوله ! » ، و « رن ! » . علاوة على ذلك ، يذكر فؤاد رشيد فى كتابه : « تاريخ المسرح العربى » أن « ولو ! » ترجع إلى ١٧ أكتوبر ١٩١٨ .

(٢٩) مذكرات ، ص ١١٣ .

وقد لعب الاستعراض دوراً هاماً فى تحطيم القيود الأوربية المستخدمة فى صياغة الحبكة المسرحية ، كما شجع التعليق الساخر على الأحداث المعاصرة . ويشبه الاستعراض — فى نواح عديدة — مسرح الجريدة الحية "living newspaper" الفيدرالى بأمريكا Federal Theatre من حيث إنه ذو طابع محلى ، ويتألف من سلسلة من المشاهد القصيرة التى تتناول مشكلات اجتماعية وسياسية . وكان الاستعراض — مثل نظيره الأمريكى — يكتب لأغراض دعائية. وقد شبه « خيرى » الاستعراض بسينما الأخبار الواقعية cinema newsreel ، لأنه كان يرتبط بأزمة خطيرة كلما أمكن ذلك . وقد استطاع « خيرى » أن يزود الاستعراضات ليس بنظرة «ساتيرية» فى السياسة الحاضرة فحسب ، بل الأهم من ذلك ، أن يخصها بوظيفتها فى إثارة الكراهية ضد الاستعمار [٣٠] .

وفى عام ١٩١٩ ، اندلعت ثورة من أخطر الثورات فى تاريخ مصر الحديثة . وكانت هذه أول مرة يتفجر فيها الحماس الجارف لحركة وطنية مصرية تضم جميع فئات الشعب .. حتى النساء خرجن إلى الشوارع واشتركن فى المظاهرات ، وتعالت أصواتهن بالأناشيد الوطنية التى امتزجت فيها كلمات «خيرى» بألحان «سيد درويش» [٣١] . وفيما يلى نموذج لهذه الأغانى ، من استعراض « إش » ! وكان ينشده الفتية الثائرون :

لا تقولى نصرانى ولا يهودى ولا مسلم
ياشيخ اتعلم
اللى أوطانهم بتجمعهم

---

(٣٠) محمد عيسى وسيد مصطفى « كيف تطور المسرح الكوميدى من المنولوج إلى الكوميدى الراقية » مجلة القوات المسلحة (١ يناير ١٩٦٦) ص ١١٩ .

(٣١) سلامة موسى ، كتاب الثورات (بيروت : دار العلم ، ١٩٥٥) ص ١٧ .

عمر الأديان ما تفرقهم»[٣٢]

ويوجد فى نفس المسرحية نشيد آخر ينبض بروعة أنغامه :

قـــوم يـــا مصرى	مصر دايماً بتناديك
خـــذ بنصرى	نصرى دين واجب عليك
رد ســعــدى	قبل مايضيع بين أيديك
أوع مجـــدى	يروح هدر أدام عينيك
شـــوف جــدودك	فى قبورهم ليل ونهار
مـــن جمـــودك	كل عضمة بتستجار
صـــون أثـــارك	زى ما صانوا الآثـــار
خـــلّفو لك عـــزة	ما تخلفش عـــار
حُـــب أرضـــك	اتخلق فى دمنـــا
واللى فارضـــك	ينكره مش مننا
تحـــت رايتـــك	كل مُرّ يكون زلال
احنـــا نفـــنى	قبل ما يفنى الهلال[٣٣]

وهذا نشيد ثالث :

ياشرق يحميك لأهلك	ما تشوف لك إلا يوم سعدك
نموت ونحيا احنا فى حبك	دنيا مادنيا مافيش بعدك غيرك
ما زادش خـــير عنـــه	وابنك ما فيش أكرم منـــه

(٣٢) مذكرات ، ص ١١٠ .

(٣٣) هتاف المستقبل ، نجيب الريحانى ، ص ٧٨

خضعالك على نسلك .. ووجدالك ‏ وعلى اللى راح واللى جالك

فليحى ‏ الشرف ‏ يا نــاس ‏ ويعيش (٣٤)

ويتضمن استعراض « إش » - بالإضافة إلى أناشيده الوطنية - تعليقات ساخرة على استغلال الأجانب للمصريين . ومن السهل أن نتبين ملاءمة « كشكش بك » لهذه « التيمة » . وتدور أحداث « إش » على النحو الآتى : « كشكش » يفقد كل أمواله على مائدة القمار ، ويضطر إلى الاستدانة من أحد « الخواجات » . وعندما يعجز عن سداد دينه ، يلجأ إلى بيع أملاكه. وعلى الرغم من أن « كشكش » ينجو من الإفلاس فى هذا الاستعراض (حينما يهبط عليه ميراث فى آخر لحظة) ، فقد كان هناك مصريون كثيرون أفلسوا فى تلك الفترة بنفس الطريقة . إذ كان « الخواجا » الجشع يقدم القروض بفوائد باهظة ، وكان يجلس عند موائد القمار لاصطياد ضحاياه ، فإذا لم يسدد المصرى ديونه استولى على أرضه . وبمثل هذه الحيل ، استطاع اليونانيون أن يستحوذوا على مساحات كبيرة من أجود الأراضى . وفى الفصل الأول من « **إش** » يندب كشكش إفلاسه على يد الخواجا فى هذه الأغنية :

كشكش : خرالمبو شاف جيبى معمّر

راح دُغرى واقف متسمّر

ع العزبة عينه بتدور

قال لى العب العب بارتيته بوكر

يا بيه أشرب جونى ووكر . .

(٣٤) « إش ! » : أعيرت لى من زوجة المرحوم عادل خيرى .

شربت . . سكرت . .خسرت لما وقعت فى حيص بيص
وعنها وكبيالة كانت جنبى محضّره . . »[٣٥]

ومع هذا كله ، كانت الاستعراضات ضعيفة فنياً . وإذا كانت الأغانى هى التى تحدد صورتها الأساسية ، فهذا يعنى أن العناصر الكوميدية ذات أهمية ثانوية. ويتكون « إش ! » من سلسلة غير مترابطة نسبياً من الأحداث الكوميدية ، وتؤدى الأغنيات مهمة الربط بينها ، لهذا فإن حجم الأغانى يفوق كمية الحوار . فى الفصل الأول مثلا ، توجد صفحة واحدة فقط للحوار ، من بين ثمانى صفحات من القطع الكبير ، وتتتابع المشاهد بلا ترابط أو تسلسل .

إلا أن الاستعراض غنى بالنكات والتعليقات المرحة للأغانى ، وهو حافل أيضاً باللهجات المختلفة التى كُتبت بها الأغانى . ومع ذلك، فإن الأغانى هى التى تحدد بناء الاستعراض وتعوق حركته الدرامية . لهذا ، فهو يفتقر كلية إلى تلك الصراعات الحية والحيل التى حفلت بها مسرحيات « الأبيه دى روز » ، والعرض وإن كان مسلياً فى تفاصيله، إلا أنه من العسير اعتباره عملا درامياً ، ومن ثم فإن القيمة الوحيدة التى ينفرد بها الاستعراض هى إثارة المشاعر الوطنية . ذلك أن الرواية الاستعراضية عاقت تطور الكوميديا حين أخضعتها لشكل « النمر الغنائية الراقصة » . ومنذ عام ١٩٢٠ حتى الثلاثينات ، استطاع الريحانى أن يتخلص تدريجياً من هذه العلاقة المعوقة . ولم يتحرر منها تماماً — فى الواقع — إلا فى عام ١٩٣١ ، عندما أنتج أول كوميديا غير موسيقية هى : « الجنيه المصرى » .

---

(٣٥) المرجع السابق .

الفصل الخامس

مرحلة الأوبريت : ١٩٢٠ — ١٩٢٦

مع بداية عام ١٩٢٠ خمدت الاضطرابات السياسية التى كانت تغذى الاستعراضات ، وأخذ الجمهور يتطلع إلى شكل من أوبريت أرقى من هذا المستوى . وقد تبين للريحانى بعد أن سئم اللون الاستعراضى بسبب شكله غير الدرامى ، والقيود التى فرضها على موهبته فى الكوميديا ، أن الأوبريت بفصولها الثلاثة وبنائها المنطقى وطبيعتها الرومانتيكية ، هى أنسب شكل فنى يتيح له فرصاً أفضل للعناية بالفكرة والشخصية والحوار ، فى المشاهد التى تتخلل أغانى الأوبريت . ولهذا كان الريحانى يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسلوب الذى يعطى الأولوية للعناصر الكوميدية على العناصر الموسيقية .

وقد كانت جميع أوبريتات الريحانى تقريباً تعتمد على روايات من « ألف ليلة وليلة » . واستطاع بذلك أن يحقق عن طريق حبكاتها نموذجاً رومانتيكيا راقياً من الكوميديا الخالية من « الفارس » . وفى هذا النموذج نلمح بدايات الكوميديا الناضجة عند الريحانى . فقد تخلى عن شخصية « كشكش بك » والشخصيات النمطية ، وتكنيك كوميديا « الفرانكو — آراب » ، واستخدم بدلا منها شخصيات واقعية ، حتى لقد تحول اهتمام الريحانى بشكل ظاهر إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب — كصانع الأحذية والترزى ، والموسيقار ، ونماذج أخرى من الطبقة العاملة — وإلى معالجة « تيمات » (Themes) هامة أيضاً .

فنى « **العشرة الطيبة** » مثلا ترسم لنا صورة « ساتيريه » للحياة فى مصر المملوكية، وتصور « **البرنسيس** » حياة الطبقات الراقية ، وتعالج « **لو كنت ملك** » بيئة العمال.

وكما أن الشكل الأوبريتى قد أتاح للريحانى تطوير تكنيكه الكوميدى ، فقد ساعده المناخ الاجتماعى والسياسى — فى تلك الفترة — على تعميق مفهومه الكوميدى . وكان جمهور المسرح يمر بتحول تدريجى ، وذلك أن رواد فترة « الكباريه » من الأجانب وأثرياء الحرب أفسحوا المجال لطبقة متوسطة صاعدة من الموظفين والطلبة والمهنيين المتعلمين ، الذين ازداد إقبالهم على المسرح . وفى ذلك الوقت بدأ إحساس مصر بذاتيتها يستيقظ . ففى عام ١٩٢٣ صدر أول دستور مصرى ، وافتتح أول برلمان للبلاد عام ١٩٢٤ . وأخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح الذين كانوا يريدون أن يخاطبهم المسرح كمصريين .

وقد عبر عن آمال الجمهور — فى تلك الفترة — طائفة جديدة من نقاد المسرح الذين شغلتهم قضية مشتركة .. هى النهوض بالمسرح الحديث[1] . وكان هؤلاء يتوقون إلى تحرير المسرح من الترجمة والاقتباس عن المسرح الفرنسى الكلاسيكى (كما هو شأن « ريبرتوار » جورج أبيض) ، وإلى إنتاج مسرحيات تصور الحياة المصرية

---

(١) ينتمى إلى هذه الطائفة كل من محمد عبدالمجيد حلمى ، وحنفى مرسى ، إبراهيم المصرى ، وجمال الدين حافظ عوض ، وفكرى أباظة ، ومحمد التابعى. وهذه الحركة النقدية ، التى ظهرت فى العشرينيات ، أخذت تعبر عن نفسها باستحياء فى بداية الأمر فى الصحف اليومية ، حيث كان يخصص عمود مستقل لمعالجة شئون المسرح . ومنذ عام ١٩٢٤ ، ظهرت مجلات متخصصة فى المسرح ، كانت تفرد بضع صفحات للعروض المسرحية ونقد المسرحيات والشخصيات الفنية ، بالإضافة إلى المقالات التى تتناول وظيفة المسرح ومضمونه . وأهم هذه المجالات ، التياترو (١٩٢٤) لمحررها جمال الدين حافظ عوض ، والتمثيل (١٩٢٤) لمحررها عدلى جرجس ، والمسرح (١٩٢٥) لمحررها محمد عبد المجيد حلمى .

تصويراً صادقاً أميناً ، وتهدف إلى ترقية الأخلاق[٢] .

وقد كان لهذه الأفكار تأثير قوى على الريحانى ، حتى إننا نجد أوبريتاته ، وقد أخذت تتجاوز مرحلة « فارسات » كشكش لكى تعبر عن مضمون أخلاقى ، يدهشنا لسذاجته ، لكنه لا يتسم أبداً بالنفاق . لهذا ينبغى علينا أن نتعرف على جهود الريحانى فى تطويع فنه لخدمة قيم هادفة. فى هذا الوقت لم تعد الاستعراضات الموسيقية تستأثر فيه بالنشاط المسرحى ، غير أن الريحانى لم يلبث أن تعرض لمنافسة عنيفة من جانب أربع فرق فنية على الأقل ، هى فرق : منيرة المهدية ، وصدقى ـ الكسار ، وسيد درويش ، وعكاشة وإخوته[٣] ، بالإضافة إلى أن فنون الكوميديا

---

(٢) انظر فؤاد مشنوق : « كلمة جامحة » مجلة التياترو (١٩ أكتوبر ١٩٢٥) — ص٢٤—٢٧ ، و « حندس » « نهضة المصرية التمثيل العربى » «الأهرام» (١٩ يناير ١٩٢٥) ، و إبراهيم المصرى : « مسرحنا والروايات المصرية » . التمثيل (٢٤ مارس ١٩٢٤) ، وحسين صبحى : « فى سبيل إصلاح المسرح » ، التياترو (أبريل ١٩٢٥) .

(٣) منيرة المهدية ، مطربة جميلة موهوبة ، عرفت كأول مصرية تقف على خشبة المسرح . بدأت حياتها فى المسرح بإنشاد وتمثيل أدوار الشيخ سلامة حجازى فى أوبريتاته . ظهرت — لأول مرة — فى دور نسائى عام ١٩١٧ ، فى عرض مصر لأوبرا « كارمن » (حيث حلت ألحان كامل الخلعى مقام موسيقى بيزيه) وقد حقق نجاحاً كبيراً . وفى بداية ١٩١٩ ، شرعت فرقة « صدقى — الكسار » فى إنتاج سلسلة أوبريتات ناجحة (معظمها مقتبس عن الفرنسية) بمسرح «الماجستيك » . والواقع أن الأوبريت صار شعبيا —لأول مرة— على يد «سيد درويش » ، الذى لحن أوبريتات منها « شهرزاد » ، وقد مثلت عام ١٩٢١ — وبفضل جهود عبد الله عكاشة وإخوته زكى وعبد الحميد ، وهم ممثلون — مديرن ، أخرجوا بين عام ى ١٩٢٠ و ١٩٢٥ طائفة متنوعة من الأوبريتات الناجحة . كذلك أخرجوا أول أوبرا كاملة بالعربية هى « شمشون ودليلة » (١٩٢٢) ، من تأليف سان سانس Saint-Saens وترجمة بشارة واكيم ، ولحنها داود حسنى ، كما أخرجوا أول أوبرا عربية مؤلفة هى =

لم تكن تحظى بتقدير الدولة وقطاعات عريضة من الشعب[٤] . وعندما قررت الحكومة تقديم إعانة للفرق المسرحية — لأول مرة — عام ١٩٢٤ استفاد المسرح الجاد بهذه الإعانة ، دون الفرق الكوميدية[٥] .

وتعد « **العشرة الطيبة** » التى مثلت فى مارس ١٩٢٠ ، باكورة إنتاج الريحانى فى المرحلة الجديدة . وهذه الأوبريت التى وصفها الريحانى فى إعلاناته ، بأنها أوبرا كوميك[٦] Opera-comique ، وكان قد كلف بترجمتها الناقد والكاتب المسرحى المعروف « محمد تيمور » ، عن مسرحية فرنسية بعنوان « **اللحية الزرقاء** » Barbe-Bleue[٧] ، ثم عهد إلى بديع خيرى بكتابة أزجالها ، وإلى سيد درويش بتلحين موسيقاها ، وأسند إلى عزيز عيد إخراجها . وكوّن الريحانى فرقة جديدة من كل من : روز اليوسف ، ومحمد رضا ، وزكى مراد ، ومنسى فهمى ، ومختار عثمان ، واستيفان روستى ، وبرلنت حلمى ، ونازلى مزراحى . كما استأجر « كازينودى بارى » لمدة عام بمبلغ ألف جنيه ، واشترى مجموعة فخمة جديدة من الملابس والمهمات والأثاث[٨] .

= « ممارك أنطونيو وكليوبطرة » تأليف سليم نخله ويونس القاضى ولحن الفصل الأول منها سيد درويش قبل وفاته فى عام ١٩٢٣

(٤) مقال بعنوان « وبعد . . . » مجلة التياترو (فبراير ١٩٢٥) .

(٥) منحت الفرق الكوميدية إعانة مالية ، للمرة الأولى ، عام ١٩٣٠ . ونالت كل من فرقتى الريحانى والكسار ٥٣٠ جنيهاً . انظر : « الإعانة الحكومية » روز اليوسف (١٠ يونية ١٩٣٠) .

(٦) « الأوبرا — كوميك » عبارة عن أوبرا ذات حوار منطوق وقصة تنتهى بنهاية سعيدة . وهى تختلف عن الأوبريت فى أنها أشد جنوحاً إلى الميلودراما .

(٧) مذكرات ، ص ١٢٠ .

(٨) المرجع السابق .

وقد كُتبت « العشرة الطيبة » على نسق أوبريتات القرن التاسع عشر عند مارون نقاش[٩]. وهى تنقسم إلى أربعة فصول، وتتبع النظام الفرنسى فى تقسيم الفصول إلى مشاهد ، وفى كل مشهد أغنية واحدة على الأقل . وتقع أحداث الأوبريت فى العصر المملوكى ، وهى متشابكة وميلودرامية ، وتيمتها الرئيسية هى المقاومة الوطنية العنيفة للحكام المماليك . وقصة الأوبريت هى : أن « حاجى » — وهو سيد تركى واسع النفوذ— يوفد تابعه الأمين «حزُمبل» إلى إحدى القرى ليبحث له عن زوجة جديدة. وكان « حاجى » قد تزوج من قبل بخمس مصريات . وبعد كل زيجة كان يعهد إلى « حزُمبل » بقتل زوجته حين يملها ، لكن « حزمبل » ، كان يكتفى بتخديرها . وهذا عين ما يفعله مع زوجة مخدومه السادسة « ست الدار » ، التى جاءت من قرية حزمبل . ثم يرغب « حاجى » فى الزواج من « نزهة » ابنة الباشا الحاكم ، وكانت قد أبدلت عند مولدها بطفل ريفى ، هو الأمير سيف الدين ، الذى لا يلبث أن يسترد وضعه السابق كفلاح عادى. ويربط الحب بين قلبى « نزهة » و « سيف» ، لكن « حاجى » يفوز بها بعد مبارزة مع الأمير الريفى . وبينما كان التركى « الفلاتى » على أهبة الرحيل بزوجته الجديدة ، يفضح حزمبل أمره عند الباشا ، ويحضر إليه زوجاته السابقات . وتتزوج نزهه من سيف . وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة، عندما يحكم البلاد « سيف الدين » ، الأمير الناشئ من أصل مصرى .

---

(٩) مارون نقاش (١٨١٧ – ١٨٥٥) : كاتب مسرحى لبنانى ، يعد أول من كتب المسرحية العربية . وأوبريتاته مكتوبة بالفصحى ، وهى تنقسم إلى ٤ أو ٥ فصول موزعة على مشاهد ، على الطريقة الفرنسية . ومن أشهر مسرحياته « أبو الحسن المغفل » ، المقتبسة عن « ألف ليلة وليلة » ، وهى تشتمل على أحداث معقدة وعدد من الأغانى .

وليس مغزى المسرحية هو حب الوطن فحسب ؛ بل نقد أساليب الحكم التركى أيضاً . ويتضمن الفصل الثانى — فى مشهد الوالى « والباش سنجق » — سخرية لاذعة من أحوال البلاد السياسية . فى البداية يستفسر الباشا عن سير العمل فى وزارة الداخلية :

باش سنجق : أخبار السنجقية يا مولاى كثيرة جداً . أولها أنا لصفتى باش سنجق الداخلية ، أصبت أمس بمغص داخلى فى الأمعاء الغلاظ ، وأصيب الوكيل بصداع داخلى فى المخ ، وأصيب السكرتير العام بورم داخلى فى القلب ، وأصيب رئيس القلم بخراج داخلى فى الكبد .

الوالى : وأصيبت السنجقية . .

باش سنجق : بخلل داخلى فى جميع أجزائها .

ثم يتساءل الوالى عن وزارة العدل :

الوالى : عدلية باش سنجق ؟

سنجق : أفندم .

الوالى : أخباريزك أفندم ؟

سنجق : أخبار سنجقية العدلية يا مولاى كثيرة جداً . أولها إصدار قرار بحبس المتهمين قبل محاكمتهم . وثانيها إلغاء لفظ محامى من جدول القضاء . وثالثاً إصدار قرار بأن يكون القاضى أخرس أطرش مكسح أعمى[10] .

---

(١٠) محمد تيمور ، مؤلفات ، ص ٣٠٨ .

وعندما يستفسر الباشا عن بقية الوزراء ، فإنه يتلقى نفس الإجابة الساخرة . ويعد هذا المشهد أغنى مشاهد الرواية بالتسلية التى تمهد للكوميديا الراقية فى «حكم قراقوش»- بعد ستة عشر عاماً حيث يسخر الريحانى من حكام مصر الأتراك .

وتشهد « العشرة الطيبة » بحدوث تطور واضح فى اللغة ورسم الشخصيات. فلغتها واقعية إلى حد كبير ، وهى تنقل بصدق لغة فلاحى الصعيد ، ولهجة المماليك التركية ، ولهجة سكان القاهرة مثل «حزمبل» . كذلك تتميز شخصياتها بواقعيتها. وفى حالة « حزمبل» و« ست الدار » نجد عليهما تطور واضح فى أثناء العرض.. حتى « حاچى » النموذج الميلودرامى للشرير ، فإنه يحدث تأثيراً كوميديا بمجونه وحماقته .

ولم تنجح «العشرة الطيبة» برغم ما توفر لها من مزايا[١١] . فقد انزلق الريحانى وزملاؤه فى فخ سياسى عندما سخروا من الأتراك ، فى ذلك الوقت بالذات.. بعد هزيمة تركيا خلال الحرب العالمية الأولى ، وبعد أن تجلى أن البريطانيين كانوا - فى سنة ١٩٢٠- أكبر عقبة فى سبيل استقلال مصر ، ومن ثم انحازت عواطف الشعب المصرى إلى تركيا، ولم تعد السخرية من الأتراك أمراً مقبولا. وقد اتهم الريحانى وقتذاك بأنه أداة للدعاية الإنجليزية ، وأنه مول المسرحية ، بأموال إنجليزية[١٢] ولقد حدثت مصادمات فى أثناء العروض ، وتعرضت حياة الريحانى للخطر. وقد استمر

---

(١١) تروى « روز اليوسف » فى ذكرياتها، أن المسرح كان يمتلىء -فى كل ليلة- بالمتفرجين الذين جاءوا بناء على الدعاية المثيرة للمسرحية. وتذكر أيضاً أن الريحانى حل الفرقة لأنها كانت تسلب مسرح « الإجبسانا » جمهوره (انظر مذكراتها ص ٤٨) .

(١٢) روى لى المرحوم « بديع خيرى » ، أن مصدر هذه الاتهامات موظف بالمسرح كان قد فصل قبيل عرض المسرحية .

عرض هذه الأوبرا — كوميك أكثر من شهر ، وبلغت نفقاتها ثلاثة آلاف جنيه[١٣] .

* * *

ولاشك فى أن هذه الأحداث تركت أسوأ الأثر فى نفسية الريحانى . وفى بداية الموسم الشتوى لعام ١٩٢٠ ، جمع الريحانى أعضاء فرقته القديمة وشرع فى تقديم مسرحيات « كشكش » الأولى، فى جولة فى بعض الأقطار العربية . وكان يأمل من وراء هذه الرحلة رفع معنوياته، بالإضافة إلى تحقيق ربح مادى . لكنه تبين بعد وصوله إلى سوريا أنه لن يحقق أهدافه . فقد كان لدى السوريين « كشكش بك» هو أمين عطا الله (السورى الجنسية) الذى كان يمثل دور « الشيخ ينسون » مع الريحانى فى المسرحيات الاستعراضية . ولم يكن أمين عطا الله قد سطا على ابتكار الريحانى فقط ، بل إنه انتحل أيضاً مسرحياته[١٤] . وكان تمثيل عطا الله لشخصية « كشكش » موجهاً للجمهور السورى : فهو يتحدث بلهجة سورية ، ويرتدى « ريدنجوت » (بدلا من زى العمدة الريفى) كما غير اسمه من «كشكش» إلى «كاشكاش»[١٥] . لهذا لم يلق «كشكش» الريحانى استجابة أو قبولا لدى السوريين ، بل إنهم اتهموا الريحانى بتقليد أمين عطا الله[١٦] ! . ومن المؤكد أن عطا الله لم يكن أفضل من الريحانى ، ومع ذلك فإنه كان قد عرف كيف يستميل جمهوره ، حتى استطاع فى هذه الظروف أن يفوز على الريحانى فى مجاله الخاص .

وبرغم ذلك، فقد حققت رحلة الريحانى إلى سوريا نتيجة طيبة فى جانب آخر ،

---

(١٣) مذكرات ، ص ١٢١ .
(١٤) المرجع السابق .
(١٥) حديث مع أمين عطا الله .
(١٦) مذكرات ، ص ١٢٦ .

فلك أنه التقى فى سوريا بامرأة جميلة ، تدعى بديعة مصابنى ، أغراها بالانضمام إلى فرقته واتخذها خليلة له . وكانت علاقته بلوسى دى فريزنى قد انفصمت فى عام ١٩٢٠ .. وقد كان الريحانى يعد هذه القطيعة نذير شؤم ، إذ تعاقبت عليه المحن بعد غرامه الجديد ببديعة .. كانت حسناء فاتنة ، ولكنها كانت أنانية ، نفعية وانتهازية ، ولم تكن وفية له برغم حبه العنيف لها . وقد كانت خياناتها المتكررة له — فيما بعد — مصدر عذاب دائم له . ومع ذلك فقد أسند إليها بطولة أوبريتاته التالية ، حيث جاءت أدوارها على المنصة فى أغلب الأحيان بورتريهات شخصية .

ولم يكن الحظ حليف الريحانى بعد عودته إلى مصر ، فى أوائل ١٩٢١ . فقد رفع عليه ديموكنجس ، صاحب « الإجبسيانا » اليونانى ، دعوى يطالبه فيها بتعويض عن الخسائر التى لحقته بسبب غياب فرقته عن المسرح[١٧] . واستغرق نظر الدعوى شهرين ، وصدر الحكم فى النهاية لصالح الريحانى . وقد أعاد الريحانى تقديم مسرحيات « الفرانكو — آراب » فى الفترة الباقية من الموسم ، كما قدم بضع حفلات من أوبريت[١٨] « **العشرة الطيبة** » .

وفى عام ١٩٢١ ، أخرج الريحانى بأسلوب الجرانجينول Grand Guingnol « ميلودراما ، Melodrama من أعنف ما شهد المسرح المصرى ، بعنوان « **ريا وسكينة** » . وتتناول هذه المسرحية قصة عصابة القتل التى اكتشفت فى العام نفسه ، وكانت تتزعمها « ريا وسكينة » ، اللتان كانتا تستدرجان النساء إلى وكرهما ، حيث تغتصبان حليهن ثم تقتلاهن بأشد الأساليب وحشية . ويروى الريحانى كيف شرع فى إخراج

---

(١٧) المرجع السابق ، ١٢٩ .

(١٨) « تطور الكوميديا فى مصر » : الدنيا المصورة عدد ٨٥ (٣ أغسطس ١٩٣٠) ص ٢٢ — ٢٣ .

هذا اللون لمسرحه :

« وكان اكتشاف هذا الجنايات حديث الناس جميعاً . ولما كنت أشعر بأنى خلقت للدرام لا للكوميديا ، فقد عولت على اقتباس موضوع من هذا الحوادث الدامية وإخراجه على المسرح . وهذه النزعة – نزعة الدرام – يظهر أنها تسكن أدمغه رجال الكوميديا جميعاً ، فكل منهم يعتقد – ان حقاً أو باطلا – بأنه مبرز فى هذا النوع ، وأنه إذا اتجه إليه فاق نفسه فى الكوميدى بمراحل .

ولعل القراء يعرفون كيف عقد شارلى شابلن Charles Chaplin عزمه على إخراج دورى « نابليون » و « هملت » ، وكيف صرح مراراً بأنه سيكون المجلى فيهما . نهايته . . . أعددت رواية « ريا وسكينه » وأخرجتها على مسرح برنتانيا ، ففاق نجاحها كل حد ، بحيث كنت أسمع بأذنى النحيب والبكاء صادرين من الناس طراً . وكم سمعت البعض ينادون بالصوت العالى : « بزيادة بقى . . قتلتونا يا ناس . . »[١٩]

وقد ارتاح الريحانى إلى مغامرته الصغيرة فى مجال « الميلودراما ». وكان حسب رأى معاصريه، واقعيا إلى أقصى حد فى دور «مرزوق »، أحد سفاحى العصابة[٢٠]. لكن الوقت كان قد حان لمواجهة إحدى المشاكل الملحة . فقد انخفض دخله

---

(١٩) مذكرات ، ص ١٢٦ .

(٢٠) حديث مع جوزيف دخول .

كثيراً ،حتى اضطر فى أوائل ١٩٢٢ إلى توقيع عقد مع إحدى شركات السجاير لتمويل فرقته لمدة ثلاثة أشهر ،نظير استغلال اسمه فى الإعلانات . وظل الريحانى يقدم عروضه من مارس إلى مايو ، على مسرح « كونكورديا » Concordia بالإسكندرية . وفى تلك الفترة أخذ اسم « بديعة » يتردد فى « ريبرتوار » الريحانى ، كما أنها استطاعت أن تتخلص من لكنتها السورية الحادة. وعند انتهاء العقد، قرر الريحانى القيام برحلة أخرى إلى سوريا، يراوده نفس الأمل فى تنمية إيراداته. وشجعه على ذلك عدم توفر مسرح يعمل به بالقاهرة . ذلك أن ديموكنجس صاحب « البرنتانيا» — وهو الاسم الجديد لمسرح الإجبسيانا — كان قد قرر تأجير مسرحه للفرق المسرحية الأجنبية . ولم يسمح للريحانى بالعمل به، إلا فى الفترات التى تتخلل العروض الصيفية . فلم يكن أمام الريحانى من خيار سوى أن يقوم برحلة إلى سوريا .

وكان الريحانى فى حاجة إلى نسيان صدمة من أقسى صدمات عمره ، وهى اختفاء أخيه الأصغر المحبوب فجأة ، دون أن يعثر له على أثر ، ثم وفاة أمه فى نفس الفترة تقريباً[٢١] .

ولم تؤد هذه الرحلة إلى نتيجة أفضل مما أتاحته الرحلة الأولى . فقد ظلت المتاعب تؤرقه ، وساءت حالته المالية ، مما جعله يفكر فى اعتزال المسرح .. حتى علم أن ممثلا شابا يدعى يوسف وهبى قد عاد لتوه من إيطاليا ، حيث درس التمثيل ، وشرع فى تكوين فرقة جديدة ،يتبع فيها أسلوباً مسرحياً جديداً .. هو «الميلودراما» الحديثة المعروفة عند « ساردو» Sardou «وباتاى » Bataille وبرنشتين

---

(٢١) مذكرات ، ص ١٢٩ .

Bernstein . ولم يكن مخرج فرقة وهبي الجديدة سوى عزيز عيد[٢٢]. عندئذ قرر الريحانى على الفور أن يعود إلى مصر ، وأن يواجه هذه المنافسة الوشيكة[٢٣] .

* * *

وكانت أولى مشكلة صادفت الريحانى بعد عودته إلى القاهرة، فى يناير ١٩٢٣ ، هى العثور على نص . وذات يوم حدثت مفاجأة مدهشة ، إذ قدم له بديع خيرى أوبريت مقتبسة من قصة « علاء الدين والمصباح السحرى » ، وأخبر الريحانى بأنه كتبها بالاشتراك مع شقيقه (أى شقيق الريحانى) منذ بضعة شهور ، وأنه كان متردداً فى عرضها عليه . وعندما طالعها الأخير ، وجد أنها حائزة لإمكانيات العرض ، برغم مشاهدها الخمسة والثلاثين[٢٤] وقام هو وخيرى بمعالجتها فى صورة أفضل . وعندئذ تبين للريحانى أن خيرى يتمتع بمقدرة فذة فى تصوير الحياة المصرية وصياغة اللهجات المحلية[٢٥] . وأضاف الريحانى إلى هذه الموهبة : موهبته فى رسم الشخصيات وكتابة الحوار ، فضلا عن خفة ظله « وتيماته » وأفكاره المبتكرة . أما وقد عثر الريحانى على كاتب موهوب ، فقد أصبح بإمكانه الشروع فى خلق كوميديا مصرية صميمة .

وقد ظهر الإعلان الآتى فى الأهرام عن أوبريت بديع خيرى :

---

(٢٢) المرجع السابق .

(٢٣) مذكرات ، ص ١٣٠ .

(٢٤) المرجع السابق ، ١٣٢ .

(٢٥) المرجع السابق ، ١٣٥ .

« عودة نجيب الريحانى »

إلى مسرح الأجبسيانا

يوم الخميس ٢٢ مارس ١٩٢٣ — بالرواية الجديدة الكبرى

« الليالى الملاح »

مأخوذة من قصص « ألف ليلة وليلة » — ذات مقدمة وخمسة فصـــول تأليف الأستاذ بديع خـــيرى — تلحين الموسيقار الشهير داود حسنى . يمثل نجيب الريحانى دور « نواش » والسيت بديعة مصابنى دور « شمعة العز »[٢٦] .

وكان موضوع هذه الأوبريت مقتبس عن « ألف ليلة وليلة » فعلا . وقد كانت هذه « التيمات » ومثيلاتها مألوفة للجمهور . فى عام ١٩٢٢ ، حقق الكسار نجاحاً باهراً عندما أخرج أوبريت «ألف ليلة وليلة » . وكانت فرقة عكاشة ـــ هى أيضاً ـــ مولعة بالمعالجة الدرامية لهذه القصص الشعبية . وقد نجحت المسرحية بمجرد عرضها وأحب الجمهور « بديعة الجميلة » كما أثنى على مناظرها وملابسها الرائعة وعلى طابعها العربى[٢٧] . وعندما ظهر الريحانى على المنصة فى ليلة الافتتاح استقبله الجمهور بعاصفة من التصفيق .

وعلى الرغم من نجاح هذه الأوبريت ، فإنها لا تعد عملا عظيماً . إذ أن قصتها غامضة ، وقد تاهت خفة ظلها فى زحمة الأحداث والأغانى والرقصات الاستعراضية ، كما أن شخصياتها كانت سطحية ضحلة (باستثناء « شمعة العز » و« نواش »)

---

(٢٦) « الأهرام » ، (٢٢ مارس ١٩٢٣) .

(٢٧) « فى عالم التمثيل » جريدة « المقطم » (١٤ أبريل ١٩٢٣ ، ٢٤ مايو ١٩٢٣)

وكان حوارها مزركشاً مفخماً . على أن ما يشفع للأوبريت ويغفر لها عيوبها ، هو معالجتها المرحة لتيمه الحب ، والأداء الكوميدى للدورين الرئيسيين : « نواس » (الريحانى) « وشمعة العز » (بديعة مصابنى) .

وتحكى قصة هذه الأوبريت أن « شمعة العز » و « بدر البدور » أميرتان بارعتا الجمال . لكن شيئاً ما ينقصهما . فالأرواح الحاقدة حرمت « بدر البدور » من القلب ، ومن ثم فإنها حرمت القدرة على الحب ، كما حرمت « شمعة العز » من العقل ، وبالتالى القدرة على التفكير . وقد أمر أبوهما بمنع أى رجل من التطلع إليهما ، وإلا حكم عليه بالموت . وذات يوم ، تاق « علاء الدين » — وهو تاجر سئم الحياة — إلى رؤية شىء جميل فى هذا العالم ، ولوكلفه ذلك عمره . فأخذ يترقب مرور الفتاتين ليستمتع برؤيتهما فى أثناء ذهابهما إلى الحمام . وعبثاً يحاول أشبينه « نواس » ، وهو ترزى ، أن يثنيه عن عزمه . وسرعان ما يقع « علاء » فى حب الأميرة التى « بلا قلب » ، لكنها لا تبدى نحوه أية عاطفة . فى حين يقع « نواس » فى حب « شمعة العز » التى تبادله مشاعره بنفس القوة . ويخوض « علاء » سلسلة مغامرات محفوفة بالمخاطر ، بصحبة « نواس » الوفى ، بحثاً عن جنى يحتفظ بقلب « بدر البدور » . ويعلم أخيراً أن القلب فى حوزة « نيرا » ، وهى تشبه ملكة قبيلة « الأمازون » ، وتحرص هذه على أن تخفى القلب من « علاء » اعتقاداً منها بأن الحب مصدر شقاء الإنسان . لكن « علاء » يحمل خاتماً سحريا يقهر به سلطان « نيرا » ويمكنه من الفوز بقلب « بدر البدور » . وكانت « نيرا » تتسلط كذلك على عقل « شمعة العز » وعندما تقدمه لنواس ، يرفضه هذا قائلا : إن العقل سيسلب الفتاه سذاجتها ، ويجعلها تفيق على غش العالم وخداعه ، ذلك أن حب « شمعة العز » حب « بلا عقل » ، ومن ثم فهو الحب الحقيقى ومفتاح السعادة البشرية ... وهذا ما تهدف إليه المسرحية .

وفى هذه الأوبريت الخرافية ، لاتتوفر الملامح الواقعية إلا فى شخصيتى « شمعة العز » و« نواس » وحدهما . فشمعة العز فتاة رقيقة وجريئة ، محبة للدعابة وشجاعة . وهى — فى الفصل الأول — تظهر التحدى لأبيها . فمادامت قد حرمت صداقة الرجال ، فقد عولت على أن تحب أول رجل تراه . وعندما لمحت نواساً ، مالت إليه . وهى مع ذلك ساذجة وفيّة ، بريئة براءة الأطفال . وشخصية « نواس » — هى الأخرى — واقعية بسيطة مرسومة بعمق وتنمّ عن فكر واضح . لكنه — بعكس «علاء» — حريص على حياته ، غير مستعد للمخاطرة بها للفوز بمحبوبته . وهو أيضاً مجد فى عمله ، ففى بداية المسرحية ، نراه يشكو لاضطراره إلى ترك متجره فى أحرج ساعات العمل . وهو — فى نفس الوقت — صديق وفى يؤمن بالحب النّقى البرىء .

وشخصية « نواس » تحمل ملامح بطل كوميديات الريحانى الناضجة التى قدر لها أن تأتى فى المرحلة المتأخرة . وفى الأوبريت التالية: **« الشاطر حسن »** ، نكتشف خصائص أخرى للحبكة ورسم الشخصيات . وقد ظهرت هذه الأوبريت فى ٢٤ مايو ١٩٢٣ [٢٨] ، وكانت هى الأخرى مقتبسة عن **« الف ليلة وليلة »** . وتروى قصتّها مغامرة صانع أحذية فقير بسيط يدعى «حسن» يصبح فى عداد الأغنياء بعد سلسلة من المغامرات الخيالية ، ويتزوج من ابنة الخليفة . وهذا اللون من القصص الذى يبتسم فيه الحظ للفقير ، مألوف فى « ألف ليلة وليلة » . والجديد الذى أتى به الريحانى فى هاتين المسرحيتين ، هو أنه خلق من الرجل الفقير بطلا كوميديا ، وركز على التأثير السيكولوجى لهذه الشخصية عند انتقالها من الفقر إلى الغنى .

وفى ٤ فبراير ١٩٢٤ ، قدم الريحانى أوبريت جديدة هى **« البرنسيس »** [٢٩]

---

(٢٨) « الأهرام » ، (٢٤ مايو ١٩٢٣) .

(٢٩) « الأهرام » ، (٤ فبراير ١٩٢٤) .

التى تقترب أكثر من الكوميديا الخالصة ، برغم ما بها من شوائب ميلودرامية . وهذه الأوبريت ليست مقتبسة من «ألف ليلة وليلة» ، إنما تقع أحداثها فى صالون عصرى فى القاهرة ، وتمثل شخصياتها الواقعية قطاعاً من البرجوازية الكبيرة والصغيرة ، كما تتناول قصتها « تيمات » الخيانة وأهمية المال لتحقيق السعادة الزوجية .

وتدور أحداث الفصل الأول فى حجرة الاستقبال بمنزل الأميرة المصرية « مارسين » ونعلم أنها مقبلة على « زواج مصلحة » .. وهو حدث لا تبالى به ، فهى تستعد لإقامة حفل استقبال فى تلك الليلة . ويصل الموسيقار « حسنين » عازف القانون مع زوجته الجميلة الساذجة « عيوشة » التى تبهرها أضواء هذا الوسط المترف ، على حين يتفلسف الموسيقار فى حديث هزلى مع زوجته بصدد أحوال الفقر والغنى :

عيوشة : يا سلام سلم ، لا هى الدنيا فيها حاجات زى دى ولا نيش عارفه ؟

حسنين : بقى شوفى يا عيوشة ربنا سبحانه وتعالى نهار ما خلق الخلق ، قسمهم قسمين : قسم ياكل بفلوس ، والقسم التانى ياكل بلاش ، فالقسم اللى بياكل بمصاريف زى حالتنا وسع فى عقولهم ، وضيق فى منافسهم ، والقسم المجانى وسع فى رزقهم .

عيوشة : وايه ؟

حسنين : و.. سيه فينى C'est fini ...

عيوشة : قلت لى يا حسنين بقى ، أنا وأنت ...

حسنين : بمصاريف .

عيوشة : اشمعنى بقى؟ لازم يكونوا دول أحسن منا .

حسنين : أبداً ، تفّي من بقك ، بلاش كلام فارغ .

عيوشة : كلام فارغ ازاى ، مانتاش شايف الحاجات الأبهة دى ؟

حسنين : عندنا أبهة منها .

عيوشة : منين ؟ بقى احنا عندنا فسقيه زى دى ؟

حسنين : طيب وهم عندهم بيرزى بتاعتنا ؟

عيوشة : اللى زى دول عندهم غزلان وطواويس وبلابل ونسانيس .

حسنين : واحنا عندنا فيران وعرس وعقارب وتعابين .

عيوشة : ما بنربّيش احنا زيهم ديوك رومى وفراخ ووز وبط .

حسنين : لأ ، بنربى ناموس وأكلان وبق وبراغيت .

عيوشة : بقى يعنى ما يتميزوش عنا بحاجة أبداً ؟

حسنين : أبداً .. الفرق الوحيد بيننا وبينهم ، أنهم هم مابيرضهمش الكتير ، واحنا بيرضينا القليل .. ياكلو وز وبط ويشتكوا من عسر الهضم ، واحنا ناكل جبنه وسردين ونشتكى من يسر الهضم .. هم يصيفوا فى أوربا ، واحنا نصيف عالسطح .. وبالاختصار ياعيوشه ، الفقر حشمه ، والعز بهدله!

عيوشة : بلا نيله ، أهو والنبي تمام يا حسنين .. حلاوة قعدتنا جنب بعضنا فى أودتنا المخندقة النونو اللى قد كده .

حسنين : إيوه أودتنا اللى يخشها القطوس موطى .

عيوشة : وأناولك لقمة الملوخية فى بقك ، وأقولك كل ياتوتو .

حسنين : أروح أنا مناولك فى أسنانك راس البصل ، وأقولك فرفشى يا نونو .

عيوشة : ساعة نضحك .

حسنين : ساعة نلعب[٣٠] .

فى الوقت نفسه ، تفتن « عيوشه » بمظاهر الغنى الفاحش ، وسرعان ما تغريها عروض الأمير « كاظم » ، ثم لا تلبث أن تتبرم بحسنين ويتشاجرا . لكن عيوشة تقاوم إغراء « كاظم » وتوبخ نفسها لأنها أخذت تفكر فى رجل آخر . ومع ذلك فإنها تعود فتستجيب لتودد الأمير لها ، عندما ترى حسنين يغازل « مارسين » وصيفاتها .

وفى الفصل الثانى ، توافق « عيوشة » على التنكر ، فى زى أميرة مونغولية ، حتى يمكنها أن تصير زوجة « كاظم » . ولا يتعرف عليها « حسنين » فى بداية الأمر ، لكن ضحكتها ولهجتها السوقية وهفواتها المضحكة تخونها ، فيفضح « حسنين » أمرها . ولتسلية الحاضرين ، يشتبك الزوجان فى مشاجرة عنيفة ويبصق الواحد منهما على الآخر .

وفى نهاية الحفل يقف حسين بمفرده ويبدى أسفه فى حديث ممزوج بالأسى والانفعال :

حسنين : عملتها الخاينة ، عملتها خلاص .. كل حاجه نسيتها قوام؟ عشرة ٥ سنين تنسيها فى خمس دقائق ؟ (يبكى) طيب استنى عليه ، إن ما خدتش فيكى خمس سنين زيهم فى

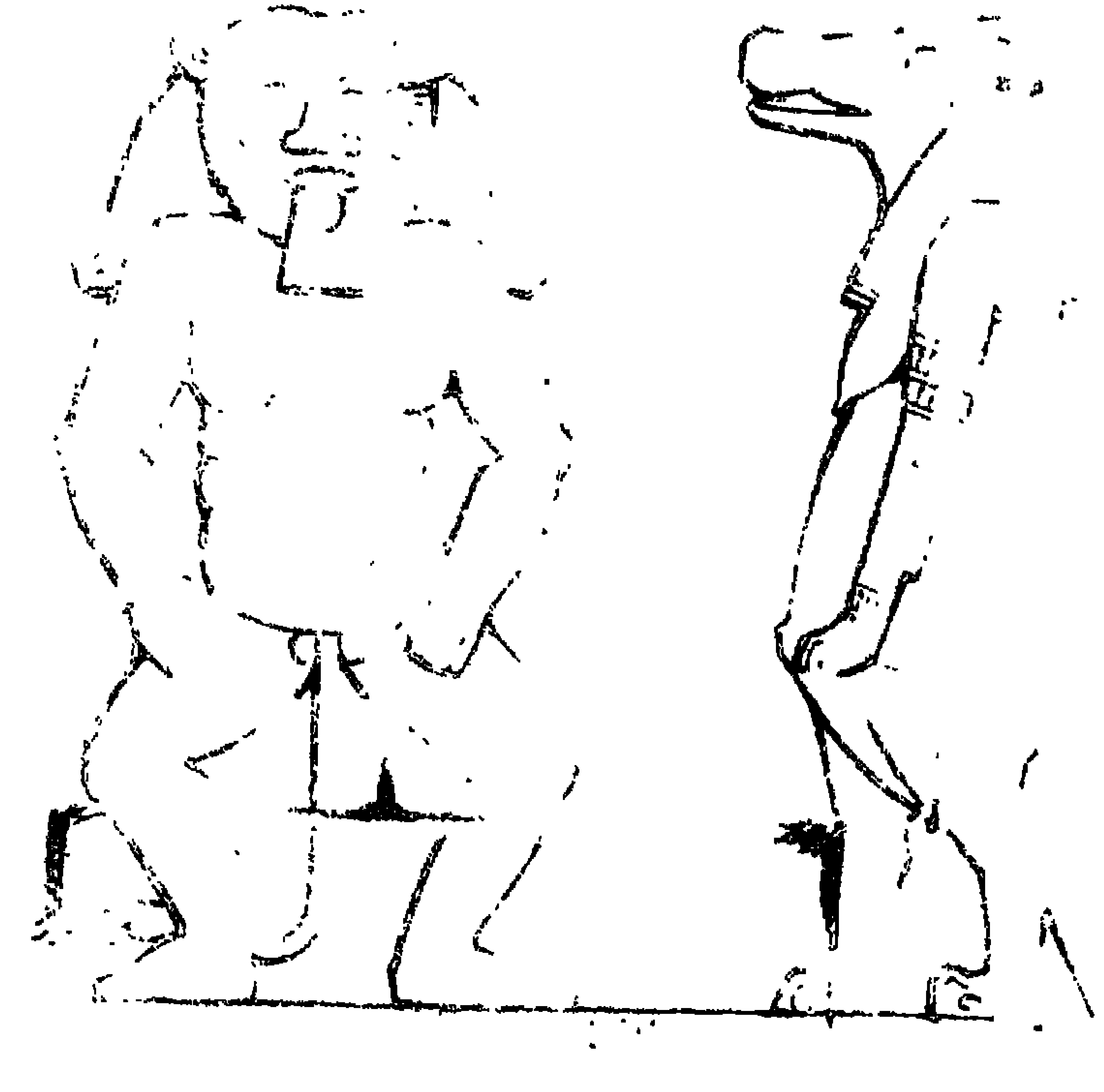
---

(٣٠) حصلت على مخطوطة مسرحية « البرنسيس » من الممثل العجوز أحمد جمال الدين .



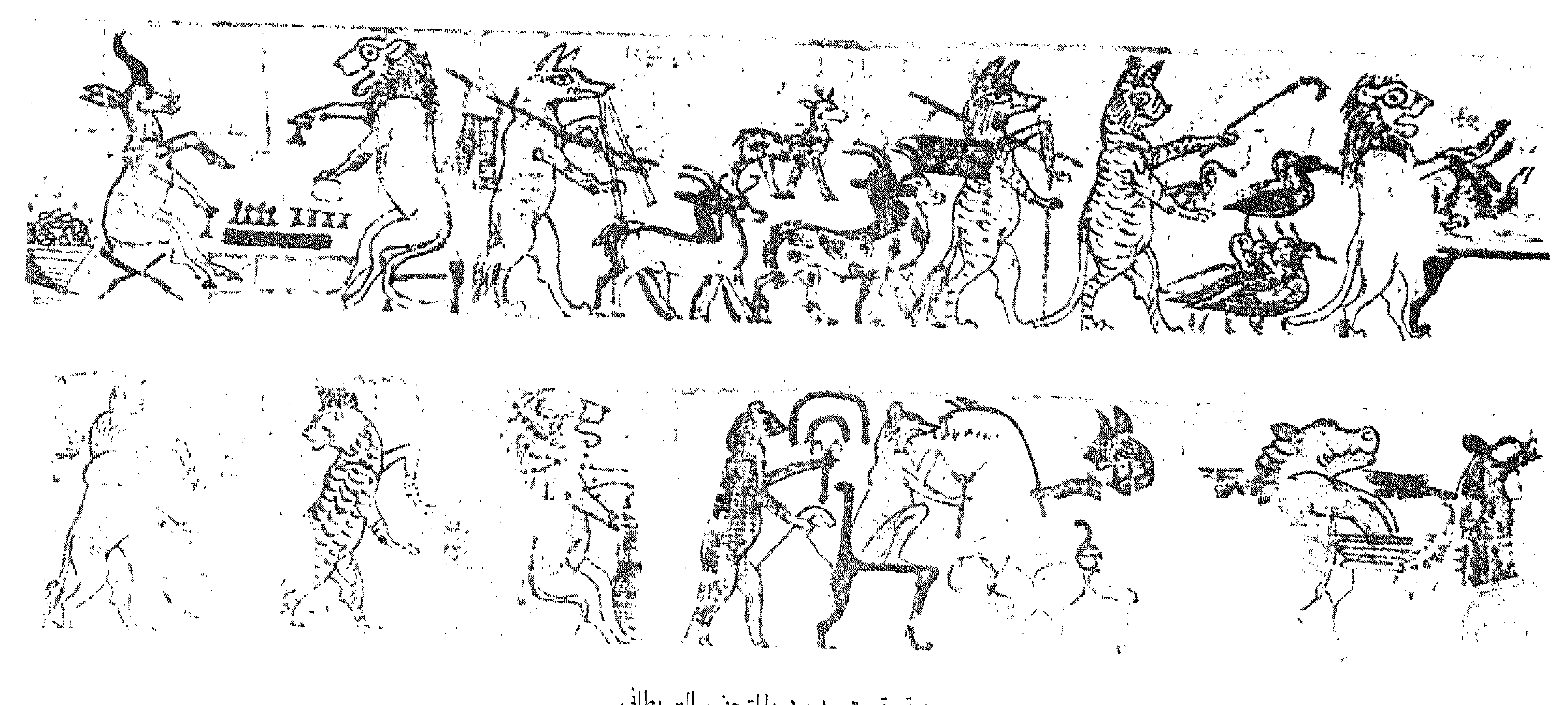
الإله « بيس » BAES

ABYDOS PASSION PLAY   مشهد من مسرحية (أبيدوس)



الإله « بيس » وزوجته الحرتيت رب الحمل

الإله بيس وزوجته الحرتيت رب الحمل

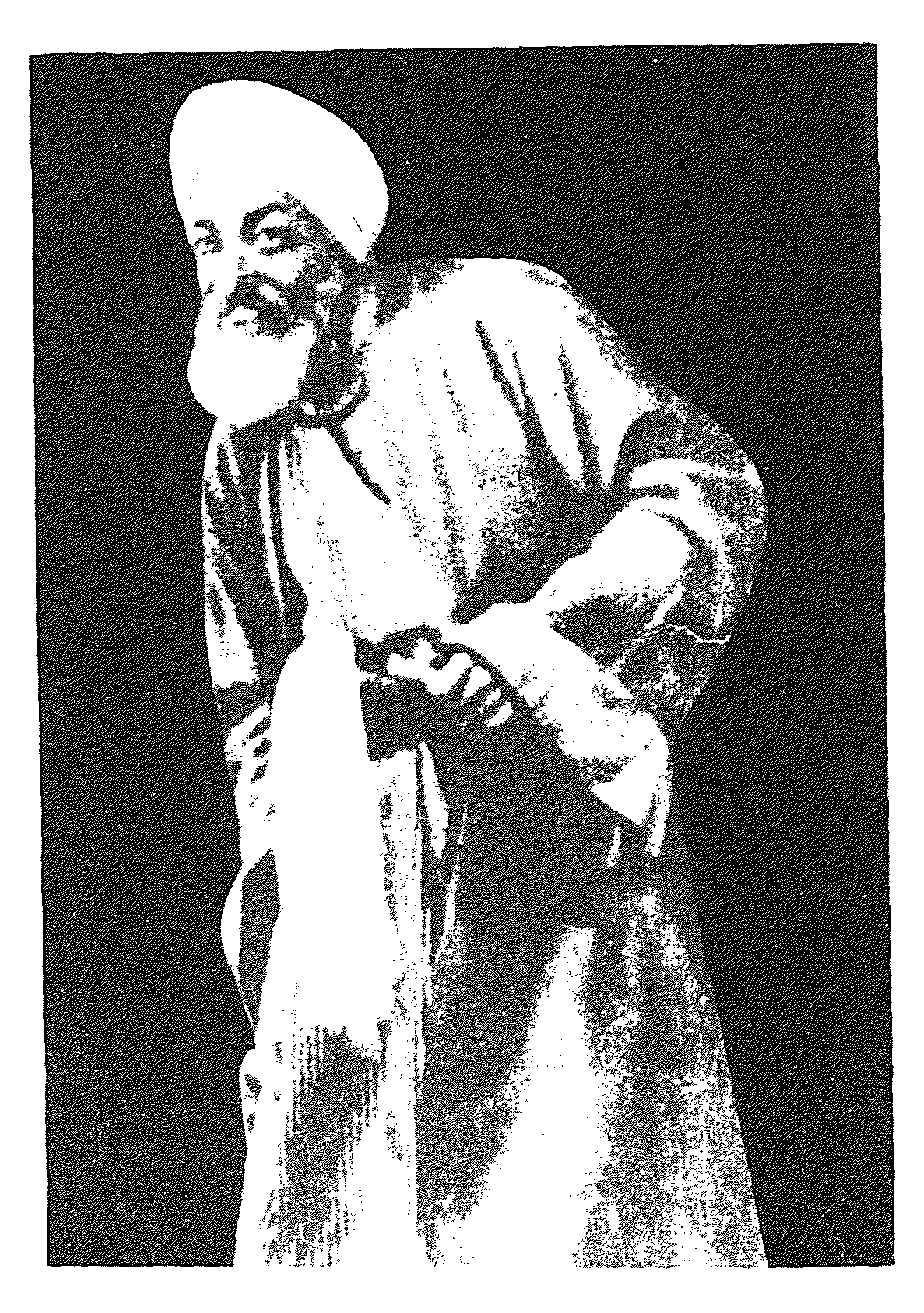


بردية رقم ١٠١٠٦ بالمتحف البريطانى

BRITISH MUSEUM PAPYRUS 10106



عزيز عيد



نجيب الريحانى فى دور « كشكش بك »



حسين إبراهيم فى دور « المرأة الشلق »

c'est pour ce sacré médium que je suis au comble du désespoir. Tu as compris maintenant?

Maddoul

ايوه ايوه ايوه .

Zigomar

Et dire que sur les 100 mille personnes que je rencontre sur mon chemin tous les jours, je n'ai pas été fichu de trouver un sujet, un homme qui puisse me servir de médium; ils ont tous la gueule comme ceci, et les yeux comme ça!...

Maddoul (Riant)

يجرب بقى مالأ برطول . [illegible] زي مثل حكاية تاكوينه وتسلم لي في المغناطيس . في التنويم .

Zigomar

Aïwa Aïwa! lazem zalame; lazem wakhed fi Kahra-fa Ketir fil cino. Tu comprends mieux maintenant? (Bruit à la cantonade) Hein! Qu'est-ce que c'est que ce vacarme?

J'ai entrepris quelques expériences à bouleverser le monde entier, car il s'agit de...

Maddoul

هايروه التلامذة بتوعك . ودول بيزعقوا جداً كده . ⟶ Ces élèves.

Zigomar

Oh! mes élèves! J'ai bien envie de les envoyer tous au diable mes élèves! Oui! j'ai même envie de fermer les portes de cette école maudite qui ne me rapporte qu'un horrible cassement de tête et angoisse sur angoisse. (Il entrait un instant dans les coulisses)

رجل غنية

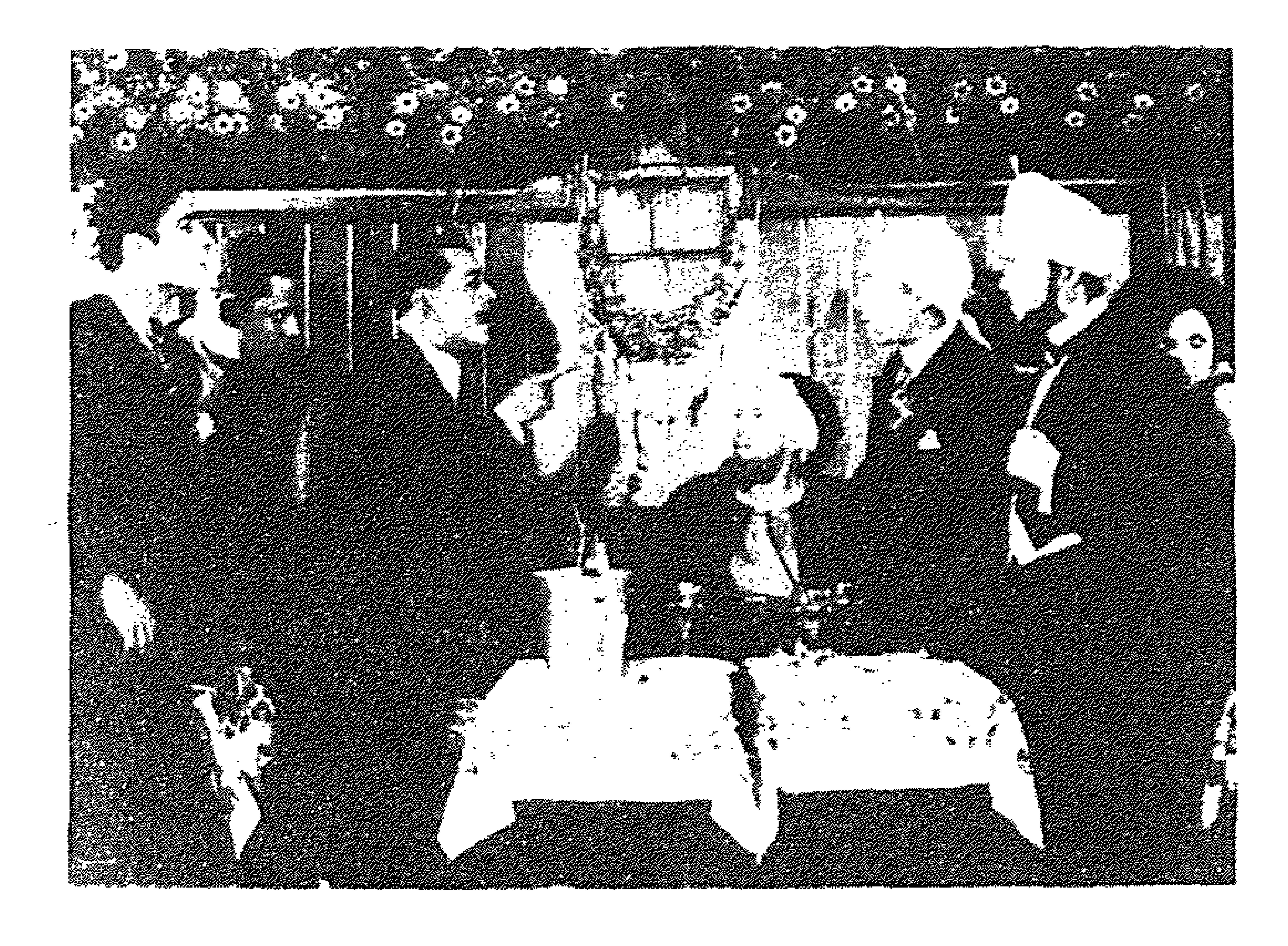
ايوه ايوه . [illegible] اللي [illegible] أنا حتى اللي [illegible] بقيت فلوس

قد ما بدي ... [illegible] يجرب بقى [illegible]

مخطوط لرواية « فرانكو – آراب » من خط أمين صدق



« كش كش بك » فى باريس



كش كش بك فى باريس



على الكسار في مشهد استعراضي في الكازينو دي باريـ
قد قام بدور امرأة اجالسه جوز ... فيه



علي الكسار وحامد مرسي

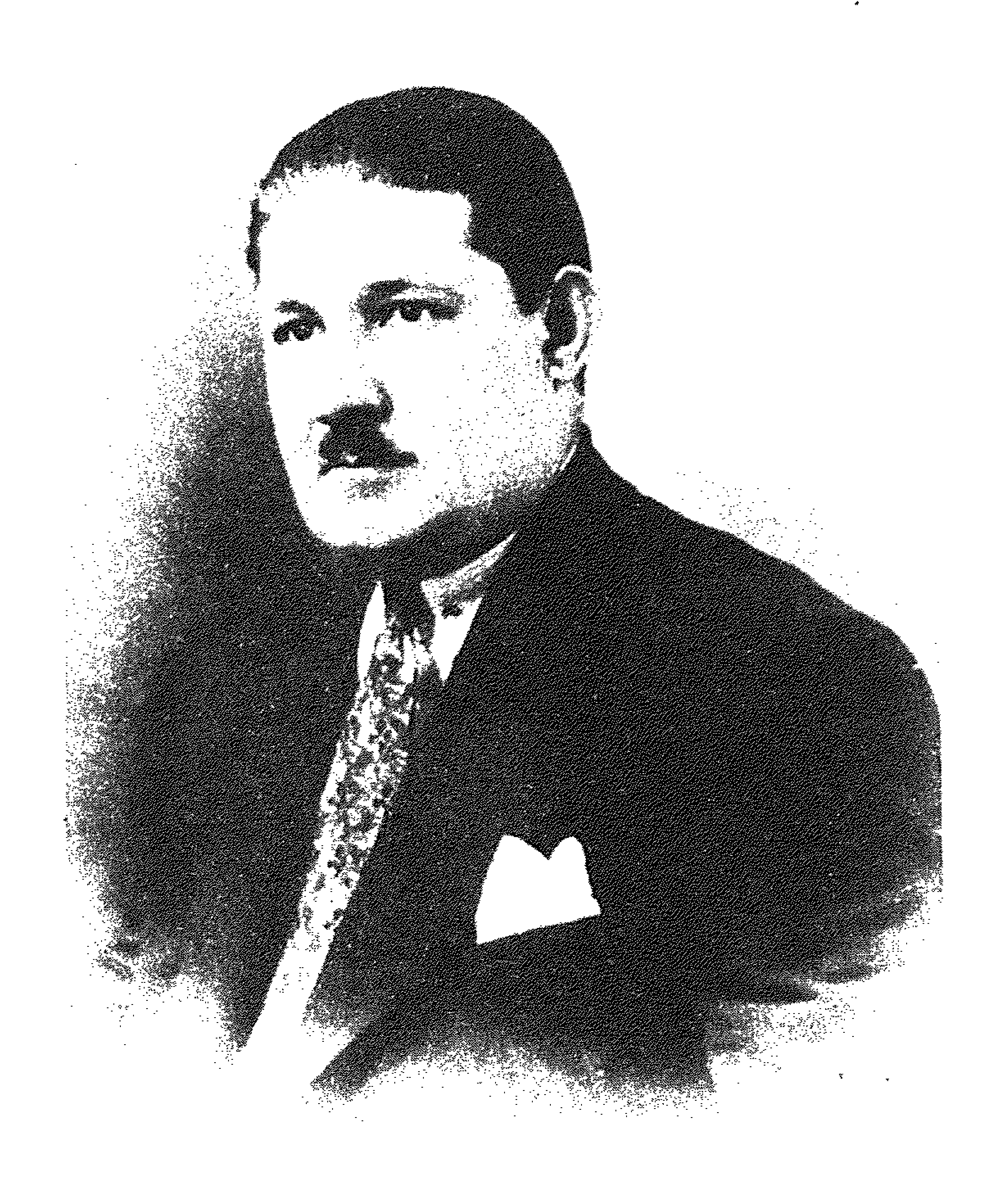


مشهد للفنان على الكسار فى إحدى أوبريتاته



على الكسار فى دور «عثمان»

مشهد من مسرحية « فرانكو - آراب »



بديع خيرى

السجون ما اكونش حسنين .. ماكونش ولا حسن واحد..
والله ما أنا طالع إلا اما ادعق البيت ده على دماغكم ،
أطبقه ، أحرقه ، أنسفه ... الموت ، الموت الأحمر الموت
المدنى يا أولاد الصرم .. مغفلين ، نايمين بتشخروا مانتوش
عارفين طالع عليكم النهار ازاى . . بكره الصبح ، بكره
الصبح . آه على بكره الصبح واللى حايحصل بكره الصبح..
بكره الصبح تقوم الحكومة على رجل ، تنقلب مصر من
أولها لأخرها . رجاله تترعش ، نسوان تصرخ ، عيال توأوأ
بهايم تنهق ، معيز تمأمأ .. أسره كريمة ، فامليه فخيمه
نسفت خسفت ، حذفت من الوجود . . فيصعد حينئذ
من جوف مصر دوى عظيم إلى عنان السماء سائلا : مين
اللى عمل العمله السوده دى .. فيجيبه صدى « روتر »
و« هافاس » من جميع أرجاء المسكونة[٣١] .

وعندما يدخل « كاظم »، و« عيوشة » فى أثره ، تخون الشجاعة حسنين ويتظاهر بالبحث عن قانونه . وحين ينفرد بكاظم ، يتمكن من الحصول على ٥٠٠ جنيه منه ، فيعده بأن يعمل على أن تحبه « عيوشة » .

وفى الفصل الثالث ، يقع تغير مدهش فى شخصية حسنين ، فهو يتحول إلى إنسان ساخر من الحياة ، بعد أن اقتنع بخيانة « عيوشة » . فيتخلى عن مسلكه وزيه البلدى ويلجأ إلى العادات المتكلفة والأساليب الزائفة التى تتبعها الطبقة الراقية ، فيرتدى الزى الأوربى ويمزج حديثه بعبارات فرنسية وإنجليزية ، ثم يعلن خطبته على

---

(٣١) « البرنسيس » .

نجيب الريحانى

« مس جاكسون ». لكن « عيوشة » ــ التى تخشى أن تفقد رجلها بعد أن تبينت فرط حبها له ــ لا تلبث أن تتوسل إليه لكى يصفح عنها فى هذا المشهد العاطفى :

عيوشة : حسنين . تعال هنا .

حسنين : يلزم حاجه ؟ . .

عيوشة : أيوه كنت بدى أقولك . . ازيك يا حسنين ؟

حسنين : الله يسلمك يا عيوشة . . وانت ازى سموك ؟

عيوشة : زى الزفت . . اقعد .

حسنين : طيب .

عيوشة : (بعد مسافه) : ازيك يا حسنين . .

حسنين : الله يسلمك يا عيوشه . . ازيك يا عيوشة .

عيوشة : الله يسلمك يا حسنين . .

حسنين : خليتك بالعافية . . جود باى يا عيوشة .

عيوشة : الله ، رايح على فين ؟

حسنين : رايح على أموركا أشوف نسايبى الجداد .

عيوشة : نسايبك مين يا حسنين ؟

حسنين : ولسون وهاردنج وتافت وهوفر وروزفلت .. وعدوك كتير .

عيوشة : بقى حاتفوتنى يا حسنين ؟

حسنين : آه . .

عيوشة : حا تسافر ؟

حسنين : ملزوم .. الوردة الجميلة ما تنطش إلا فى زهرية بنور ، وأموركا فضلة خيرك مزروطه زهريات . .

عيوشة : طب وأنا ؟

حسنين : على مناغوليا .. سبتك بالعافية يا عيوشه . .

عيوشة : الله يعافيك يا حسنين . . .حسنين .

حسنين : نعم .

عيوشة : نسيت أقولك . . أقولك ... ازيك يا حسنين ؟

حسنين : الله يسلمك يا عيوشه . .

عيوشة : قلبك مطاوعك ؟ تفوتنى لمين ؟

حسنين : للقطيفه والحرير .

عيوشة : موش صعبان عليك حاجة أبداً ؟ .. مين بكره يعمل لك الملوخية ؟

حسنين : ضرتك . . .

عيوشة : ودى تعرف تعمل ملوخية ؟

حسنين : أيوه . تعمل ملوخية أمريكانى . .ملوخية بالمايونيز .

عيوشة : بقى مبسوط يا حسنين . .

حسنين : إيوه مبسوط ، مبسوط قوى . .

عيوشة : كداب . أمال بتعيط ليه ؟

حسنين : باعيط م الانبساط . باعيط م الفرح .. فرحان مزأطط .. قلبى مليان فرح ، باضحك آهو ، باضحك ...

عيوشة : ماتعيطش يا حسنين . . سد يا حسنين .. سامحنى يا حسنين

حسنين : أسامحك ليه . . إنتى عملتى حاجه يا عيوشه ؟

عيوشة : إيوه أنا غلطانه .. أنا مجنونه .. مذنبه . سامحنى يا حسنين أنا جنيت عليك .

حسنين : إيوه صحيح .. جنيتى عليه يا عيوشه .. كسرتى نفسى .. حطمتى آمالى .. خربتى بيتى علمتينى سعادتى .. جرحتى إحساسى . نسيتينى الضحك .. علمتينى البكا يا عيوشه. من امبارح وأنا زى المجنون . ساعة أسكت وساعه أهلوس . ساعه أكفر ، ساعه أدعى .. صورتك قدام عينى ، لا أنا عارف ألعنك ولا أعذرك ، ولا أنتقم منك ، ولاأسامحك الانتحار عندى بقى بسيط ... قتلتينى . تخونك لقمة الملوخية . (يبكى)

عيوشة : طيب ماتعيطش .. أبوس إيدك ! قوم اضربنى ، موتنى اقتلنى ، بس سامحنى ... حسنين .. رد عليه . .أنا عيوشتك ، أنا حبيبتك ، أنا مراتك .

حسنين : أبداً . مراتى ماكانتش خاينه . مراتى ماكانتش تبيع جوزها لا بأموال ، ولا بقصور ، ولا بقطيفة ، ولابحرير .. مراتى قنوعة مخلصة .. كانت عفوفة .. كانت جميلة ..

عيوشة : طيب يا ربى ! وأنا اتغيرت ؟

حسنين : اتغيرتى .. عيوشه كانت العفه مرسومة على وشها ... وأنت

مرسوم على وشك الخبث . عيوشه كانت تفيض من عينها
الطهارة ، وأنت بيفيض من عنيكى الغش والخيانة ..
اللى كان مسود عنيك ، ومورد خدودك ، ورافع رقبتك
ومحلى شكلك فى نظر جوزك تاج كان يزينك .. تاج
اسمه العفة . من يوم ما شلتيه بإيديكى زال جمالك ،
وانحطت قيمتك ، وبقيتى جربه كل من كان يبتعد
عنك .. بعد ما كنت وردة كل من كان يتلهف عليكى ..
ياعيوشه ، جمال الست موش بالقطيفة والحرير ، جمال
الست عفتها وشرفها[٣٢] .

وتظل عيوشه تتوسل إليه لكى يصفح عنها . وعندما يدخل الأمير ليعرض عليها الزواج، تخبره بأن حسنين هو زوجها، وأنها تنوى البقاء معه ، وبذلك تسترد رجلها .

* * *

وعلى الرغم مما تنبض به هذه العبارات من عواطف حارة ومغزى أخلاقى ، فليس من شك فى أن اهتمام الريحانى البالغ بمسائل الثراء والزواج والخيانة ، مصدره جوانب معينة فى حياته الخاصة فى ذلك الوقت . ويذكر الريحانى فى « **مذكراته** » ، أنه مر «بصدمة شخصية قاسية» عام ١٩٢٣، فسرها ابن شقيقه « بديع الريحانى »بأنها صدمة اكتشافه خيانة بديعة له[٣٣] . ولاشك فى أن طابع الصدق فى شخصية « حسنين » ليس إلا انعكاساً لمحنة الريحانى الشخصية .

وقد كان « حسنين» أصدق شخصية جاء بها الريحانى فى وصف الإنسان

---

(٣٢) المرجع السابق ، الفصل الثالث .
(٣٣) حديث مع بديع الريحانى .

المصرى الصغير. فهو قد يبدو جباناً، إلا أنه مرح ومحب للنكتة، ومعتد بشرفه وكرامته. وهو بهذه الصورة يعكس شخصية الريحانى أيضاً، وينطق بمعتقداته الخاصة. وتستمد «عيوشة» – وهى ست دار من بيئة شعبية – الكثير من صفاتها، كالجاذبية والطبع والدلال، من شخصية بديعة مصابنى. أما سائر الشخصيات فهى واقعية، برغم أنها جامدة نسبياً. و «مارسين» امرأة قاهرية، متفرنجة ومتبرجة ومتكلفة.. و «كاظم» أمير مثالى رومانتيكى، كان يريد أن يحقق مثله بالزواج من «عيوشه» حتى بعد أن اكتشف حقيقتها.

وتحتوى «البرنسيس» بالإضافة إلى موضوعها وشخصياتها النامية على نتف من كوميديا لفظية معتدلة. فى الفصل الثانى، نطالع أثراً من «**الفصل المضحك**» فى صدام بين عيوشه وحسنين حيث يتراشقان بالشتائم:

عيوشة : يا سلام ياما أنت قادر يارب !

حسنين : على إيه يا ستى ؟..

عيوشة : على وشك..

حسنين : وشى ؟ اشمعنى.. ماله ؟

عيوشة : كل ما انظر له..

حسنين : تقرفى يعنى..

عيوشة : لأ. كل ما انظر له يتصور لى إنك معرفة.

حسنين : إيوه قولى كده.. أنا راخر كل ما انظر لك، يتصور لى إنك معرفة قوى.. معرفة لزق.

عيوشة : معرفه إزاى ؟ أنت م البلد دى، وأنا من مناغوليا.

حسنين : ما يمكنش مناغوليا دى تطلع عند نهج السبتية ، جنب زنقة البزابيز ؟

عيوشة : بزابيز ده إيه يا اختى ؟ .. دى فى آخر الدنيا .. دى بلد استخرعوها جديد . . غيرشى أنا جايه هنا أتفسح .. آبا اسم النبى حارسه ، سمو « آبا » هوه اللى مشيعنى أغير هوا .

حسنين : سمو آبا ؟

عيوشة : آه أمال إيه ؟ سمو « آبا » .

حسنين : طب بشرفك سمو « آبا » ده ، موش بيبيع طرشى على باب الزنقة .

عيوشة : اخرس قطع لسانك .

حسنين : لأ . .موش ممكن أبدا ، مراتى إيه؟ . . برضك مراتى تخيل فى حاجات أبهه زى دى ؟ دكهه بلا نيله ..

عيوشة : صحيح إنك راجل قبيح زى جوزى .

حسنين : جوزك . حضرتك متجوزه . .

عيوشة : آه . من قسمتى السوده .

حسنين : جوزك ده لازم يكون ما يتخيرش عن مراتى .

عيوشة : يا ابن الكلب .. مراتك ؟ .. هوه أنت متجوز انته راخر ؟

حسنين : آه يا ستى من قسمتى المطينة .

عيوشة : أنا جوزى حمار . وانت مراتك . . ؟

حسنين : أحمر .

عيوشة : جوزى تور .

حسنين : ورخره معزه .

عيوشة : نطع .. مغفل[٣٤] .

فى شهر فبراير ، أخرج الريحانى أوبريتين جديدتين هما ، **« أيام العز » و « الفلوس[٣٥] »** ، ثم **« مجلس الأنس »** فى أبريل[٣٦]. وتحكى الأخيرة — التى تقترب من نموذج « القارس » الفرنسى — قصة مدرس موسيقى (الريحانى) كان يطارد تلميذاته الجميلات من بنات الطبقة الراقية ، لكن زوجته تكتشف أمره ذات يوم. ولكى تفوز به أبداً ، تزعم أن لها عشاقاً كثيرين ، وتنغص عليه حياته بإقامة حفلات صاخبة فى المنزل . وفى النهاية يتبين للزوج خطأه ، ويتصالح الزوجان . ونطالع فى إحدى المقالات التى ظهرت عن المسرحية ، نموذجاً للتفكير النقدى الأخلاقى فى ذلك الوقت ، إذ يأخذ الكاتب على الريحانى وخيرى عدم صياغة مادتهما فى « كوميديا مصرية أخلاقية » . ويعترف الناقد — فى الوقت نفسه — بأداء الريحانى الممتاز :

« الريحانى — وهو الممثل الوحيد عندنا الذى فى استطاعته أن يشعرك بالطابع المصرى البلدى ، فى حركاته وإشاراته ، يدهشنا ويستفز إعجابنا بالكيفية الغريبة التى كان يلقى بها نكته ، للدرجة

---

(٣٤) مخطوطة « البرنسيس » .

(٣٥) « الأهرام » ، (٢٢ فبراير ١٩٢٤) ، (٢٥ فبراير ١٩٢٤) .

(٣٦) عدلى جرجس ، « مجلس الأنس على مسرح برنتانيا » مجلة التمثيل عدد ٧ (٢٤ أبريل ١٩٢٤) ص ٥ .

أحسسنا تماماً أنه الرجل الوحيد الذى فى مقدوره إبراز أخلاق طبقة السوقة والعوام عندنا ، من حشاشين ، إلى عمد ، إلى « فلاتية » ، إلى معربدين ، إلى فتوات ، وهذه براعة قلما تستكمل فى ممثل من الممثلين»[٣٧].

والأوبريت الأخيرة – فى ذلك العام – هى « **لو كنت ملك** ». وبرغم أنها مقتبسة من « ألف ليلة وليلة » إلا أن موضوعها الرومانتيكى يتفق مع الواقعية على نحو يتيح له خلق كوميديا مصرية صميمة . ومادة هذه الأوبريت مستقاة من القصة الثالثة والخمسين من « ألف ليلة وليلة » وهى قصة « أبو الحسن»[٣٨] . وفى أوبريت « **لو كنت ملك** »، يصور الريحانى أبا الحسن فى صورة نموذجية لعامل مصرى يدعى « عوف » ويجرى أيضاً بعض التغييرات على الحبكة . إن أمير «سنغافورة » – الذى ينفى باختياره – يتنكر فى هيئة عامل بالورشة التى يعمل بها « عوف » . ويؤخذ « عوف » إلى « سنغافورة» على أنه هو الأمير الحقيقى ، ثم يرغم على تولى الحكم ، إلى أن يحين الوقت المناسب لكى يكشف الأمير لشعبه عن شخصيته . ويختلط الأمر على « عوف » حتى ليعتقد أنه هو الخليفة الشرعى .

---

(٣٧) المرجع السابق . .

(٣٨) «أبو الحسن» شاب معتل ، ضاق بالحياة وبتحول الأصدقاء عنه . إنه يود أن يحكم العالم ولو ليوم واحد ، لكى يصلح ما فسد ويثرى الفقير . ويسمع الخليفةعن أبى الحسن ، فيأمر بتخديره وإحضاره إلى قصره . وعندما يفيق من تأثير المخدر يجد نفسه خليفة فيظن أنه يحلم أو أنه جن . وسرعان ما يتحقق من أن الأمر ليس كذلك . وفى النهاية ، يخدرمرة أخرى ويعاد إلى بيته ، وعندما يستيقظ ، يظل على اعتقاده بأنه الخليفة . وتحاول أمه أن ترده إلى صوابه لكنه يضربها . وأخيراً يسترد وعيه ويتحقق من أن حكمه كان وهماً .

ثم يستدرج القتل للأمير الحقيقى ، ويطلب منه أن يتودد للأميرة ولأنه يرأس مجلس الحكم . وأخيراً ، يكشف الأمير الحقيقى عن شخصيته ، عندما تقترب اللعبة من نهايتها ، ويكافئ «عوف» ويزوجه من الأميرة . وعلى هذا النحو ، تقدم أوبريت الريحانى مشهداً عصرياً (الورشة التى يعمل بها عوف) من خلال مشهد « من ألف ليلة وليلة » .

ولولا شخصية « عوف » لجاءت أحداث المسرحية مفككة . وهذه الشخصية شديدة الشبه بالواقع حتى إنها تبدو واقعية فى المشاهد الخرافية . وبينما يعيش أبو الحسن فى خيالاته ، نجد عوف إنساناً متقد الحواس ، سوقياً ، خفيف الظل ، طيب القلب ، محباً للنساء ويتعاطى الحشيش . وشخصية عوف هى المصدر الأول للتأثير الكوميدى فى هذه الأوبريت . وفى الفصل الثانى مثلا ، نراه بعد تنصيبه خليفة وقد بدا عليه الارتباك ، بصورة مضحكة ، عندما يحاول أن يكتشف من يكون ، وما يحدث له ، هل هو حلم ؟ وفى الوقت الذى يتعذب فيه أبو حسن (الذى كان يمر بنفس الظروف) نرى عوف ، عندما تبوأ الخلافة لأول مرة ، وقد أخذ ينشد أغنية عاطفية مرحة :

حاجب : **(يدخل ومعه ست عساكر يقفون بنظام)** صاحب السمو مشرف .

عوف : **(يدخل)** لو جانى حبيبى الليلة و رق لى بق يا اخواتى أصدق نفسى ... لأغنى وارقص له وأحكى له حدوته .. أنا يتقالى سمو .. سيدى سيدى ، حدوته .. أكونش أنا موش أنا ؟ لكن موش أنا إزاى ؟ .. الله أعلم والسلام .

بلدوى : شاكر يا صاحب السمو .

عوف : بدوى . تعال يا ابنى بص فى وشى كويس ، انت عارفنى .

بدوى : الله أنت بتقول إيه يا صاحب السمو ؟ !

عوف : لا ، لا .. بس حاكم لى فكر .. أنا بذمتك أبقى مين يعنى ؟

بدوى : أنت صاحب السمو !. رافع بن حازم بن عبدوف ملك ملوك سنغافورة .

عوف : ملك ... ؟ !

بدوى : سنغافورة .

عوف : سيدى سيدى ، حدوته .. طيب أمال على كدا ياواد ، جلالتى كانت متلقحة فى الورشة بتهبب إيه ؟

بدوى : يا صاحب السمو .. كنتم متخفيين تستطلعوا أحوال الرعية ، شأن كل الأمراء العظام .

عوف : الأمراء .

بدوى : العظام .

عوف : وهى رميم .. روحى روحى ، حدوته .. طيب قولى ياواد ، بلاش أنا .. أنت لك معرفة بأبويا ؟

بدوى : طبعاً ، أمال إيه يا صاحب السمو .. دا الله يرحمه كان عجيبة من عجائب الزمن .

عوف : كان كله برضك ..

بدوى : طول وعرض .

عوف : مين ؟ ؟

بدوى : حوش مدور .

عوف : مدور ؟

بدوى : وأشناب ملوية .

عوف : أبو يا كان له أشناب ملويه ؟

بدوى : إيوه يا صاحب السمو .

عوف : أبداً .. أبو يا كان أجرودى .

بدوى : ما تقولش كدا امال .. أجرودى إيه ؟ .. سبحان الله .

عوف : سبحان الله إيه يعنى ؟.. حاتغَشِّمْنى عن أبو يا راخر .

بدوى : لا ، لا ، العفو .. لكن بقه شفته بعينى .

عوف : شفته بعينك . . وأنا ماشفتوش ؟ .. أبو يا ماشفتوش ؟

بدوى : أنا عارف ؟.. يمكن بقى المسألة فيها لَفّة تانية .

عوف : لفة تانية يعنى إيه ؟ .. كان راخر متخفى زيى؟[٣٩] .

لكن بدوى لا يدع الأمور تستقر هناك ، بل يستمر فى تشكيك عوف بإصراره على أنه خليفة حقيقى . عندما يُلَمّح بدوى إلى الخطر الذى يتهدد حياة عوف إذا لم يتخل عن شكوكه ، عندئذ فقط تتبدد مخاوفه ، ويستمر فى أداء هذه الخدعة . إنه لا يريد قطعاً تعريض حياته للخطر !

ومع اطّراد أحداث المسرحية ، ينفد صبر عوف ، وتصبح هيئته أكثر مثاراً للضحك كلما ازداد ارتباكه . ونراه منذ تلك اللحظة وقد أصبح مرهفاً لأى إشارة تمس سلامة عقله ، ولاسيما أنه بدأ يشك فى أمرها ! ... وفيما يلى مثال — من الفصل

(٣٩) « لوكنت ملك » مخطوطة أعيرت لى من السيدة « إيناس خيرى » .

الثالث – لما ينتاب عوف عند ذكر قواه العقلية :

عادل : يادى الفضيحة يا مولاى .. بس يعنى قصدى .. أن سموك يعقل شوية .

عوف : بتقول .. يا واد (يهجم عليه)

عادل : الله ، الله ، الله !

عوف : أعقل شويه ؟ . . أنا اللى أعقل يا واد(يهجم عليه وعادل يزوغ منه) .

شاهد عليه يا واد يا بدوى ؟

بدوى : يا صاحب السمو موش كده ، معلهش .

عوف : بس اوعى انت .. إن ما خرشمته .. أنا مجنون يا واد .

(يقلع المشلح والتاج) .

بدوى : يا صاحب السمو .

عوف : اوعى بقولك .. أنا مجنون يا واد ؟

عادل : جاى يا مولاى .

عوف : أنا قابست يا أولاد الهرمه .. أنا مجنون يا واد .

السفير : يا هوه من فضلكم . . أنا فين دلوقت ؟ . فى بلاط أمير ؟ بقى دا هو ملك ؟ أمّا شيخ خفر !

عوف : موش عاجبك ؟ . . خش يا حبيبى ، خش .

(يهجم على السفير . يبهدله) .

السفير : خبر أسود .. دا ناوى يعملها وياى . . أوعى من وشى (يجرى)

عوف : (يهم بالجرى وراه.. يمنعه بلدوى) أنا أوريكم السير يطلع منين ، يا قبحا يا قلالات الأدب .. المركوب بيزف في رجلى .

بلدوى : إيه دى يا مولاى الشغل بتاعك ده ؟

عوف : مش عاجبك انت راخر ؟

بلدوى : (يخرج جرى)[٤٠] .

ولا يفكر عوف في إيذاء الوزير الذى أساء إليه ، لأنه طيب رحيم . وعندما يأتى رفاق « الورشة » لزيارته ، يوزع عليهم أرفع مناصب المملكة . ومثلما كان يحدث في أعياد المغفلين Feast of Fools في العصور الوسطى – حيث يقود زعيم الشممسه أصحابه إلى مقاعد كبار رجال الدين ، لكى يهزأوا بالقداس – كذلك يقلد العمال البسطاء أرفع المناصب في مملكة سنغافورة ليسخروا من أجهزة الدولة عن قرب .

وسرعان ما ينتهى الحفل ، ويتنحى عوف عن العرش المغتصب . وعندئذ يستولى الأمير الشرعى على السلطة ويستتب النظام . وهذه المسرحية يصدق عليها ما قاله الأراديس نيكول « Allardyce Nicoll عن مسرحية « **جعجعة بلا طحن** » Much Ado About Nothing « فقصتها الرومانتيكية تمضى في عالم خيالى ، وهو أيضاً مجال الواقع ، حياة كل يوم »[٤١]. وبالمثل يمتزج الواقع بالخيال في مسرحية « **لو كنت ملك** » لكى يعطينا عالماً مثالياً ، حيث تكون الغلبة في النهاية للقيم السامية ، كالحب والعدالة والنظام والقانون . إن الأمير الجديد يتصف بالحكمة والشفقة

---

(٤٠) « لو كنت ملك » .

(٤١) Allaradyce Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory* (London : George G. Harrap & Co. Ltd., 1962). p 136

والرحمة . فقد عاش بين فقراء أمثال « عوف » ، وهو يعلم أن وراء مظهر عوف الخشن القاسي ، قلباً نقيًّا طيباً لا يعرف الغش أو النفاق . وبذلك يكافئ الأمير المغتصب زعيم المغفلين ، ويجزل له العطاء ويزوجه الأميرة « قمر » . على حين يتزوج الأمير من فتاة فقيرة بسيطة أخلصت فى حبه ، ولم تكن تفكر قط فى أن تصبح ملكة . وهكذا تنتصر طيبة وبساطة الفقراء، الذين يمثلهم عمال « الورشة »، على مدنية بلاط سنغافورة وزيفه . لقد تخيل المؤلف صورة الإنسان الفقير الذى يمثله عوف على غرار الصورة التى تعد الفقر خيراً من الغنى ، والبساطة أنقى من التبهرج ، والحب أرفع من الأنانية .

وعلى الرغم من مثالية عوف فهو ليس مجرد نموذج أو مرآة للإنسان التافه، بل إنه شخصية حية . وهو يرمز إلى ما ستكون عليه سيكلوجية بطل المرحلة المتأخرة عند الريحانى ، فهو يتمتع بخفة الظل التى لا تفارقه حتى فى أحرج المواقف والأزمات . إن الشخصيات الأخرى تشبهه تماماً . ونجد أن العمال — بصفة خاصة —عبارة عن « بورتريهات» حية : فهم أشداء، ينالون نصيبهم من اللذات يمرحون فى صخب ، يتبادلون أقذع الشتائم . أما قمر فهى ، صورة للأنانية والانتهازية والجشع . والأمير صورة أخلاقية مقنعة لحاكم طيب ، ولا يخلو مسلكه من روح النكتة . وجدير بالملاحظة ، أن هذه المسرحية تتضمن بذور الساتير، التى بلغت نضجها فى مسرحية «**حكم قراقوش**» ، فيما بعد .

وكانت «**لو كنت ملك**» هى الأوبريت الأخيرة فى تلك الفترة . فقد انتهى عقده مع مسرح « برنتانيا » فى شهر يولية . ذلك أن خلافاً دب بين الريحانى والحاج حفنى مدير المسرح، رفض الأخير على أثره تجديد العقد، بل إنه أخذ يطالبه بدفع أجور حفلات « الماتينيه » ، التى كان الريحانى قد وافق على سدادها ،

حتى لو ألغيت هذه الحفلات لعدم إقبال الجمهور . ولما لم يكن الريحانى قادراً على سداد المبلغ المطلوب ، وقدره ٧٢٠ جنيهاً ، فقد اضطر إلى ترك ديكوراته وملابسه[٤٢].

كل هذا أفضى بالريحانى إلى حالة نفسية سيئة ، مما جعله يفكر فى القيام برحلة جديدة ، كما اعتاد أن يفعل — من قبل — فى مثل هذا الموقف ، متطلعاً من وراء رحلته إلى تحقيق أهداف ترفيهية ومادية . وكان قد علم أن أمريكا الجنوبية تضم جالية عربية ضخمة ، سوف ترحب بقدوم فرقة عربية مثل فرقته . وقبل أن يبحر الريحانى ، اتخذ قراراً آخر يفوق الأول أهمية ، وهو أن يتزوج بديعة مصابنى. وكانت عندما أبدى رغبته فى إتمام الزواج منها تقيم مع صديقها الثرى فى مسكنه . فتوجه إليها ، وطلب منها أن تنصرف معه ليتزوجها ، ووافقت بديعة لكنها — كما تروى فى **مذكراتها** — كانت تعد هذه الزيجة تنطوى على تضحية من جانبها ، لأنها سوف تحرمها من الحياة الرغدة التى كان يوفرها لها صديقها ، من أجل حياة بوهيمية غير مستقرة تعيشها كزوجة للريحانى[٤٣]. وفى ١١ سبتمبر سنة ١٩٢٤ تم زواجهما[٤٤].

وفى أواخر ١٩٢٤ ، أبحر الريحانى وزوجته إلى البرازيل ، وبصحبته بعض أعضاء فرقته على ظهر السفينة « غاريبالدى » . وهذا وصف طريف للرحلة ، كما جاء فى مذكرات الريحانى :

« سارت غاريبالدى تهكع بنا ، موجه تشيلها ، وموجه تحطها ، إلى أن اجتزنا مضيق جبل طارق ، ودخلنا مياه المحيط . وهنا كان

(٤٢) نجيب الريحانى ، مذكرات ص ١٤٣ .

(٤٣) مذكرات بديعه مصابنى. إعداد نازك باسيلى (بيروت : ١٩٥٩) ص ٢١١–٢٤٤.

(٤٤) « نجيب الريحانى وبديعه مصابنى » ، مجلة التياترو (سبتمبر ١٩٢٤)

الغلب الأزلى بل هنا كان التحقيق العملى للمثل المعروف ، وهو « كالريشة فى مهب الريح » .. أى والله ريشة !

« ولكى تفهم قيمتها فى المحيط ، أقول إنها قضت بنا فيه ، أو قضينا بها فى المحيط خمسة وعشرين يوماً ، فى حين أن غيرها من بواخر خلق الله بقطع هذه المسافة فى أسبوع .

« كان هذا حال « غاريبالدى » . أما ركابها فربنا ما يورى عدو ولا حبيب . ملك دوار البحر « بديعة » فلم تعرف رأسها رجليها . وطرح «التونى» و « فريد صبرى » أرضاً، لكن أرض إيه ؟ هى فين الأرض ؟ قول طرحاً خشبياً!! . . وهذه كانت حالة الركاب جميعاً ، فهى لم تكن مقصورة على زملائى ، ولم يكن بين الجمع إلا فرد واحد، لم يستطع البحرولا دواره ، بل لم تستطع «غاريبالدى» « بجيابة » قدرها أن تؤثر فيه أى تأثير ، فكان يغدو ويروح واضعاً يديه فى جيوبه ، ضاحكاً من هذا ومن ذلك ممن كانوا يتلقحون فى الممرات . . هذا الفرد الواحد هو أنا .

ولكن ما ذنبى وقد خلقت منى الأقدار « سندباداً بحرياً » فى آخر الزمن ؟ ولقد كنت أنتهز فرص هدوء البحر ، فأجمع زملائى وأسايهم بعمل بروفة . . على رواية « هملت » وغيرها من « الدرامات » ، لأن الموقف لم يكن يتحمل عمل بروفات كوميدية!!

وبعد هذه النكبات المدلهمات ، شاهدنا أرضاً عن بعد ، فقلت : « الله يرحمك ياخرستوف كولومب ويحسن إليك . ولو إنك كنت السبب فى الدوار الذى شربناه من حفيدتكم المحترمة « غاريبالدى »

إذ لولا أنها طلعت فى مخ حضرتكم فاكتشفتم أمريكا ، ما فكرت فى النزوح إليها !! »[٤٥].

كانت مفاجأة سارة للريحانى إذ اكتشف أنه معروف للطوائف السورية فى سأن باولو والبرازيل ؛ بل وجد لديهم « كشاكش » محلية أيضاً . ففى البرازيل كان جورج استاتى وهو سورى الأصل يمثل مسرحيات الريحانى القديمة ، وقد أطلق على نفسه : « كشكش البرازيلى » . وفى الأرجنتين كان يوجد « كشكش » آخر يمثله جبران طرابلسى[٤٦]. أما كشكش بك الحقيقى وعروسه الجميلة ، فقد استقبلا بحفاوة فى ريودى جانيرو ومونتفيديو[٤٧] ومثلت الفرقة فى هاتين المدينتين فصولا من أوبريتات المواسم الماضية . وفى أثناء عودة الريحانى وعروسه ، توقفا فى باريس ، حيث أمضيا أسبوعين ، أنفقا خلالهما معظم أرباحهما[٤٨]. ولم يكن يعنيهما — كعروسين — سوى أن يستمتعا بهذه الأيام . لكن المستقبل أوشك أن يتلبد بالغيوم .

وعاد الريحانى وبديعة فى ٢٥ أكتوبر ١٩٢٥ ، بعد حوالى عام من مغادرة مصر ، وكان فى انتظارهما بميناء الإسكندرية أمين صدقى ، الذى كتب للريحانى مسرحيات « الأبيه دى روز » . وكان صدقى قد اختلف مع الكسار ، وأبدى رغبته فى معاودة نشاطه مع الريحانى . ووافق الريحانى ، لأن بديع خيرى — الذى كان مختصاً بكتابة مسرحيات فرقة الريحانى — كان منشغلا بتأليف أوبريتات الكسار . فاشترك الريحانى مع صدقى فى تكوين فرقة للأوبريت ، مقرها « دار التمثيل

---

(٤٥) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ١٤٤ .

(٤٦) « نجيب الريحانى فى الأرجنتين : مجلة التياترو ، عدد ٢ (نوفمبر ١٩٢٥) ص٢ .

(٤٧) مذكرات ، ص ١٤٩ .   (٤٨) مذكرات ، ص ١٦٤ .

العربى» (مسرح منيرة المهدية). وترجم صدقى أوبريتين فرنسيتين شائعتين بباريس هما : «الليل والنهار» Le Jour et la Nuit ، التى اقتبسها باسم : «قنصل الوز» ، ومثلت فى ديسمبر ١٩٢٥ .. والثانية Les Vingt Huit Jour de Clarette التى اقتبسها بعنوان ، «مراتى فى الجهادية » ، وقد مثلت بعد قليل[٤٩] . وفى ليلة افتتاح « قنصل الوز » استقبل الجمهور الريحانى استقبالا حاراً[٥٠] .

ولم يدم التعاون بين الريحانى وصدقى طويلا ، فقد انفصلا بعد شهرين فى فبراير ١٩٢٦[٥١] . وفى نفس الفترة ، تشاجر الريحانى مع بديعة وانفصل عنها ، وذهب كل منهما إلى حال سبيله . فافتتحت بديعة صالة « ميوزيك هول » وكانت قد اشتهرت فى ذلك الحين كمغنية وراقصة . أما الريحانى فقد مضى فى طريق مغاير تماماً .

وفى تلك الفترة ، تضاءلت تلك الشعبية التى كان يتمتع بها الريحانى فى مرحلة الاستعراض ، عندما كان يعمل فى الميدان بلا منافسة . وأصبح يتقاسم جمهور المسرح مع الفرق الأخرى . والأنكى من هذا أنه اضطر أيضاً إلى خوض منافسة عنيفة ، من نوع مختلف تماماً ، هو الميلودراما . فقد أدخل يوسف وهبى عن طريق الميلودراما اتجاهاً وأسلوباً جديدين فى المسرح المصرى ، منذ أن شرع يقدمها على المسرح عام ١٩٢٣ . وسرعان ما أصبحت الميلودراما أكثر الألوان

(٤٩) حديث مع جوزيف دخول .

(٥٠) محمد عفيفى ، « قنصل الوز » ، مجلة التياترو ، عدد ٤ (يناير ١٩٢٦) ص ٢٣ . انظر أيضاً : « قنصل الوز على مسرح دار التمثيل العربى » ، مجلة روز اليوسف (٤ يناير ١٩٢٦) ، ص ١٠ .

(٥١) مجلة روز اليوسف (١٥ فبراير ١٩٢٦) .

شعبية فى المسرح المصرى ، فى منتصف العشرينات . ولمع اسم يوسف وهبى كأشهر ممثلى تلك الفترة بلا منازع . ولما لم تصمد أوبريتات الريحانى أمام منافسة ميلودرامات وهبى ، فقد قرر أن يلتقى وهبى على أرضه .

بهذا نصل إلى نهاية مرحلة أخرى فى تطور فن الريحانى ، وهى مرحلة خطيرة وحرجة . فقد غذت الأوبريتات أسس الفن الكوميدى الناضج عند الريحانى ، ومهدت لبزوغ رؤياه الأخلاقية . ولقد رأينا — من حيث الحبكة — كيف أخذ الحدث « الفانتازى » الخارجى فى مسرحياته ينكمش أمام زحف الواقعية النامية . من هنا يظهر التناقض الشديد بين **« الليالى الملاح »** و **« لو كنت ملك »** . فالحدث وإن ظل مسيطراً ، إلا أن الشخصية بدأت تبرز واضحة المعالم . ويلاحظ أن ظهور بطل كوميدى من الحياة الواقعية من شأنه أن يهدد سيطرة الحدث . فنحن نتبين فى شخصية عوف عند الريحانى ، خصائص واقعية صميمة . وبرغم ما تحفل به مسرحية **« لو كنت ملك »** ما من أغان ولهو وصخب ، فإنها غنية بشخصياتها المرسومة بدقة . وأخيراً ، تكشف تلك الأوبريتات عن اهتمام الريحانى المتزايد بالموضوعات الأخلاقية ، كالحب وعلاقة المال بالسعادة ، وشرور المال .. وهو موضوع اهتم الريحانى بمعالجته أشد الاهتمام .

وسنرى — فى السنوات التالية — أن الفشل والإحباط ظلا مصدر إزعاج للريحانى . وكان مقدراً أن يمر وقت طويل قبل أن يتمكن الريحانى من استجماع قواه والمضى فى طريقه قدماً .

الفصل السادس

مرحلة الفوضى الفنية ١٩٢٦ — ١٩٣١

لم يقم الريحانى بنشاط منتظم بين عامى ١٩٢٦ و ١٩٣١ . فقد تاه فجأة خط النمو المطرد ، الذى كنا نتابعه ، وسط جو مشحون بالاضطراب الفنى والمتاعب المادية والأزمات العاطفية . وقد افتقدنا هذا الخط من قبل ، عندما قرر الريحانى أن يهجر الكوميديا إلى الميلودراما . ولم يكن القرار غريباً برغم عنصر المفاجأة ، إذ كانت الميلودراما تشق طريقها بنجاح متزايد منذ أن تبناها مدافعها الجرىء يوسف وهبى ، عام ١٩٢٣ . وكانت هى الأخرى قد ظهرت فى أعقاب الثورة الوطنية ، فى وقت بدأت مصر تدرك فيه معنى المساواة الاجتماعية . ومنذ أن هبطت الميلودراما بالانفعالات والأحداث إلى مستوى الإنسان العادى ، فقد صادفت استجابة فورية فى نفوس الجماهير . فلأول مرة فى تاريخ المسرح الجاد فى مصر ، تشاهد الطبقة المتوسطة صورتها فى مسرحيات اجتماعية معاصرة . وإذا كان يوسف وهبى قد أخرج ميلودرامات أوربية عديدة لدوماس الابن Dumas, fils ، وبرنشتين Bernstein ، وباتاى Bataille وآخرين ، فإنه هو الذى قدم للجمهور المصرى أول دراما اجتماعية بالعامية [1] . وعلى عكس مسرحيات أبيض التاريخية الفصحى ، كانت

---

(١) انظر النص . وهو ميلودراما بعنوان « الذبائح » ، كتبها « أنطون يزبك » ، ومثلت عام ١٩٢٥ . وتتناول المسرحية المصائب التى حلت بصبى بسبب عناد أبيه. =

ميلودرامات وهبي بالرغم من تعقد موضوعاتها وعنف أحداثها وأبطالها الأشرار ونهاياتها السعيدة أشبه بنسمة هواء منعش فى حجرة خانقة .

وقد أثنى الناس على وهبي فى كل مكان ، لاسيما فى الأماكن التى كان أهل الفن يترددون عليها ، كمقهى « فينكس » Phoenix بشارع عماد الدين ، حيث كان الريحانى يمضى أوقاته ، بعد انفصاله عن أمين صدقى . وفى الوقت نفسه ، كان يفكر فى اتخاذ قرار بشأن مستقبله . . لم تكن له فرقة (إذ كان قد حل فرقته قبل سفره إلى أمريكا الجنوبية) ، ولا بطلة (بعد أن تركته بديعة لتعمل فى صالتها) ، ولا مؤلف (لانشغال خيرى فى كتابة أوبريتات الكسار) ، ولا مسرح (لأن « الأجبسيانا » ، الذى أطلق عليه « برنتانيا » الجديد ، كانت تشغله المطربة الشهيرة منيرة المهدية) [٢] . ولا بد أن الحديث عن وهبي كان يثير الريحانى ، الذى كان — فوق ذلك — يطمع دائمًا فى أن يصبح ممثلا تراجيديًا . لهذا كان يعتقد اعتقاداً راسخًا ، وبخاصة بعد نجاحه فى مسرحية « **ريا وسكينة** » ، بأنه قادر على تمثيل الأدوار الجادّة بإتقان .

وذات يوم ، بينما كان الريحانى جالسًا بمقهى « فينكس » ، بلغته أنباء بأن نجوم فرقة وهبي قد اختلفوا مع صاحبها ، وانسحبوا منها[٣] . ووجدها

= والشخصية الرئيسية هى شخصية لواء متقاعد بالجيش المصرى، يتصف بصلابة لا تلين . وقد أحب — حينما كان ضابطاً صغيراً فتاة مصرية ، ثم هجرها ليتزوج من أوربية . ولم تكن زيجة موفقة ، لأن الزوجة كانت تريد أن تعيش حرة نفسها ، مما أدى إلى قيام مشاحنات مستمرة بين الزوجين . فيترك الضابط العجوز أسرته ، ليعود إلى حبه الأول ، بعد أن أصبح غير قادر على مواصلة هذه الحياة . ولم يكن حبه فى هذه المرة أكثر توفيقاً منه فى المرة الأولى . لكن الابن يجد أن الحياة صارت مستحيلة بعد انفصال أبويه وينتحر . عندئذ تقتل الأم زوجها انتقاماً لابنها .

(٢) نجيب الريحانى، مذكرات، ص ١٦٨ — ١٦٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص١٦٩ .

الريحانى فرصة ثمينة ، فبادر باقتناصها ، وتعاقد معهم جميعاً ، وقرر لهم أجوراً أعلى من أجورهم السابقة [٤] . واستطاع بذلك تكوين فرقة من أقدر ممثلى الميلودراما ، وعلى رأسهم : روز اليوسف ، وعزيزة أمير ، ومنسى فهمى ، وسيرينا إبراهيم ، وحسن البارودى ، وحسين رياض ، وأحمد علام [٥] . بقيت مشكلة العثور على مسرح . وكانت هناك صالة خالية مجاورة لمسرح « رمسيس » وملحقة بمقهى اسمه « راديوم » ، فاستولى عليها الريحانى وحولها — خلال شهرين — إلى مسرح جيب أنيق ، وزينه بديكورات بديعة ، وأطلق عليه « مسرح الريحانى » [٦] وكان هذا المسرح — الذى صمم على طراز « تياتر دى كارتييه » Théâtre de Quartier بباريس — يضم صالة صغيرة مستطيلة بها ٢٠٠ مقعد ، يحيط بها ١٢ بنواراً و ٢٠ لوجاً ، كسيت جميعاً بالقطيفة الحمراء [٧] . والواقع أن القاهرة لم تشهد من قبل مسرحاً بهذا الشكل .

بقيت أمام الريحانى خطوة أخيرة ، هى الاستعداد لتقديم مسرحيات مناسبة . فوقع اختياره على ست مسرحيات أوربية مشهورة ، وعهد إلى بعض المترجمين بمهمة نقلها إلى العربية الفصحى [٨] . كما كلف أنطون يزبك بتأليف مسرحيتين [٩] وفى يونية ١٩٢٦ ، أعلن عن مشروعه الجديد [١٠] . لكن هذه الأنباء قوبلت

---

(٤) « فرقة الريحانى الجديدة » ، مجلة روز اليوسف (٢١ يولية ١٩٢٦) ص ٦ ، ٧ .
(٥) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ١٦٩ .
(٦) المرجع السابق .
(٧) حديث مع جوزيف دخول .
(٨) مذكرات ، ص ١٧٠ .
(٩) « مشروع ضخم » : مجلة المسرح عدد ٣٢ (٢٨ يونية ١٩٢٦) ص٦ .
(١٠) « فرقة نجيب الريحانى » : مجلة روز اليوسف (٧ يولية ١٩٢٦) ص٦ .

بازدراء وتشكك . وتساءل أحد الكتاب باستهزاء : « **هل يطمع كشكش فى أن يبكينا كما أضحكنا طوال هذه السنوات؟** » . . وأعرب آخر عن ارتيابه فى مقدرة الريحانى على تمثيل الأدوار الجادة قائلا :

« . . . **ونجيب الريحانى ، هل له هو أيضاً شخصية بارزة فوق المسرح ؟ أما « كش كش بك » فنعم ، فهو الكل فى الكل . ولكن نجيب قد نتف لحية « كش كش بك » وأقسم ألا يعود إلى الجبة والعمامة والقفطان . . . فهل له ماض فى (التمثيل الجدى) يبرر الإجابة بلا أو نعم ؟ ! . . . دور واحد هو كل ما يفخر به أو قل دورين : « مرزوق » فى « ريا وسكينة » ودوره فى رواية « البرنسيس » . وليس فى هذين الدورين ما يسمح بأن تخلع عليه لقب : ذى الشخصية البارزة » !** [11]

على الرغم من هذه البداية غير المشجعة ، فقد افتتح الريحانى مشروعه الجرىء فى أول نوفبر ١٩٢٦ ، بمسرحية « المتمردة » L'Insoumise — لبير فروندى Pierre Frondaie وترجمة فؤاد سليم [12] — التى مثلت لأول مرة بمسرح « أنطوان » (Théâtre Antoine) بباريس عام ١٩٢٢ . وكان الريحانى موفقاً فى اختياره . والفكرة الأساسية فى هذه المسرحية هى حكمة الشاعر الإنجليزى كبلنج Kipling ، القائلة « بأن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبداً » . وتدور أحداث المسرحية فى بيئة من الأرستقراطية الباريسية المعاصرة ، حول غرام عنيف بين سيدة فرنسية

---

(١١) « من الفائز بين الاثنين » مجلة روزاليوسف (٢٨ يولية ١٩٢٦) ص ١١ .

(١٢) مجلة المسرح (١٥ نوفبر ١٩٢٦) .

تدعى « فابيين » (روز اليوسف) ، وبين أمير مراكشى يدعى « فاضل » (الريحانى) .
وكان الأمير — على الرغم من تفرنجه ، بحكم السنوات الطويلة التى أمضاها فى أوربا ، لا يزال محافظاً على طباعه الشرقية . فعندما توجه فابيين إلى صديقها القديم دعوة بريئة ليتناول معها العشاء ، تنهش الغيرة قلبه ، ويطلب منها إلغاء الدعوة .
لكن فابيين كانت امرأة عنيدة أبية متحررة ، ترفض الامتثال لأى أمر حتى لو صدر عن زوجها . فيقرر « فاضل » هجر زوجته ، ويعود إلى وطنه المغرب .
وهناك يودع أسلوب الحياة الغربية ، ويعيش حياته الأولى كمالك إقطاعى وسيد للحريم والعبيد . لكن فابيين تلحق به ، وهى تأمل عودة العلاقات بينهما .
إلا أن فاضل يصر على امتلاكها تماماً ، ويجعلها تعيش سجينة قصره . غير أن غريزة الحرية عند فابيين لا تلبث أن تتغلب (على) حبها لفاضل ، وتفر عائدة إلى فرنسا ، فيلحق بها هناك ويقتلها[١٣] . وبذلك تنتصر إرادة الرجل الشرقى فى امتلاك زوجته والسيطرة عليها . وعلى هذا النحو ، تمدنا المسرحية برؤية صحيحة للصراع الدائر بين الطباع الغربية والطباع الشرقية . كما أنها تنجح فى رسم صورة دقيقة لشخصية فابيين ، التى تدرك فى النهاية أن الحرية أقل أهمية من الحب ، وأنها ارتكبت حماقة حين ضحت بسعادتها من أجل مُثُل غربية .

وقد أكدت ليلة الافتتاح صدق المخاوف التى كانت تراود البعض ، فقد استقبل الجمهور مشروع الريحانى الجديد بتشكك ، مع أن أحد النقاد المتعاطفين مع الريحانى والمتحمسين لإنتاجه الجديد ، قد حرص على أن يسجل رأيه فى المقال الآتى :

Pierre Frondaie, *L'Insoumise* (Paris : Libraric Theatrale, 1923) (١٣)

«المتمردة» على مسرح الريحانى »

أخيراً ، فى مساء الاثنين أول نوفبر ، تحقق حلم وتمت المعجزة ، وفتح مسرح الريحانى أبوابه ، ورفع الستار عن نجيب الريحانى وقد رمى عنه لحيته وعمامته . ومثلت الفرقة رواية المتمردة للكاتب بيير فروندبه . مثل نجيب دور بطل الرواية « فاضل الورجلى » المركشى ، فدهش الجمهور إذ رأى نجيب الريحانى — الذى ظل يقفز ويقهقه على عشر سنوات كاملة — يحب ويغار ويتألم ، ثم يثور فيقتل . . عواطف عنيفة متباينة ترتسم على وجهه، حركات طبيعية ليس فيها شيء من التكلف . كانت هذه صدمة نالت من كبرياء المتفرج . نجيب الريحانى الذى أضحكه فى شخصية« كشكش بيه» قد استطاع أن يؤثر عليه ، وأن يبعث فى نفسه شيئاً من الوجوم والحزن الهادئ ، وأن يرغمه على النظر إليه وإلى تمثيله كما ينظر إلى أى ممثل من ممثلى الطبقة الأولى ، الراسخى القدم فى تمثيل الدرام .

تأثر الجمهور بالرغم منه لأنه لم يكن يريد أن يتأثر . ولست أفشى سراً إذا قلت إنهم حين ازدحموا تمثيل « المتمردة » مساء الاثنين إنما ذهبوا مستعدين لأن يمسكوا جنبهم من الضحك من نجيب، ممثل الدرام الجديد ! . . شيء من هذا لم يحدث ، وخرج نجيب من المعركة الفاصلة مرفوع الرأس ، موفور الكرامة . حقيقة ، هنا وهناك ، بين لحظة وأخرى — فى مواقف عنيفة — أفلت من نجيب

قياد أعصابه ، فبدرت منه حركتان أو ثلاثة ذكرتنا بعهده القديم ، ولكن لم تزد على أن جلبت ابتسامة بريئة»[١٤] .

ومع ذلك ، فإننا نعلم — من رواية أخرى عن هذا العرض — أن الجمهور كان يسخر علناً ويطلق الضحكات بلا مبرر . وقد تألم الريحانى أشد الألم من مسلك الجمهور ، حتى إنه أخذ يبكى فى حجرة الملابس[١٥] . وزاد الموقف حرجاً أن الفكرة الأساسية قد أسيء فهمها ، حين حسب البعض أنها تسخر من مظاهر الحياة الشرقية[١٦] . كما انتقدها البعض الآخر لوجود عيوب فى الإخراج وفى الأدوار الثانوية[١٧] . ولم يتجاوز إيراد المسرحية فى أسبوعها الأول ٤٢ جنيهاً[١٨] .

ولم يكن العرض الثانى أحسن حالا من الأول . وهو ميلودراما شعرية لمايترلنك Maeterlinck ، بعنوان « **مونافانا** » Monna-Vanna[١٩] ، من ترجمة إبراهيم المصرى . ويبدو أن اختيار المسرحية كان موفقاً ، فقد أحسن المترجم نقل لغتها الرقيقة البليغة إلى العربية الفصحى . وجاءت أحداثها العنيفة المحبوكة مناسبة لميلودراما تخاطب الجمهور . وتقع أحداث المسرحية بمدينة « بيزا »

---

(١٤) « المتمردة على مسرح الريحانى» مجلة روز اليوسف ، عدد ٤٥ (١٠ نوفمبر ١٩٢٦) ، ص ١٤ .

(١٥) العشبلى : نجيب الريحانى ، ص ٩٦ .

(١٦) عبد المجيد حلمى ، « رواية المتمردة على مسرح الريحانى » مجلة المسرح عدد ٤٦ (٨ نوفمبر ١٩٢٦) ص ٢٠ .

(١٧) المرجع السابق .

(١٨) عبد المجيد حلمى : « كيف انحلت فرقة الريحانى وما سبب الإنحلال الخبره والتاريخ» ، مجلة المسرح (١٤ ديسمبر ١٩٢٦) .

(١٩) مجلة المسرح (١٤ أكتوبر ١٩٢٦) .

الإيطالية ، فى القرن الخامس عشر . وهى تتناول موضوعاً عاطفياً شيقاً خلاصته ، أن « برنزفال » Prinzvalle (الريحانى) قائد جيش فلورنسا ، يبدى استعداده لرفع الحصار عن بيزا ، بشرط أن تأتى إليه « مونافانا » (روز اليوسف) زوجة الحاكم الجميلة — فى خيمته ، وهى مرتدية معطفها فقط . وحين تلقاه مونافانا يعبر لها عن إعجابه وافتتانه بها . ولكنه — ومع ذلك — يعيدها إلى بيزا دون أن يمسها . لكن زوجها الغيور لا يصدق ذلك ، فيلقى القبض على برنزفال . وتتراجع « مونافانا » أمام إصرار زوجها وتقره على ظنونه ، وتتوجه إلى زنزانة برنزفال بحجة الانتقام منه ، ولكنها تطلق سراحه وتربط مصيرها بمصيره [٢٠] . ولم تفز هذه المسرحية أيضاً بإعجاب الجمهور . وقد صرح النقاد بأن الريحانى ارتكب أخطاء فى الإخراج [٢١] .

وفى العرض التالى ، قدم الريحانى فودفيل فرنسى . بعنوان « الجنة » Le Paradis التى مثلت من ١٢ إلى ٢٥ نوفبر ، ثم أتبعها « بكوميدى — دراما تيك » ، بعنوان « اللصوص » . ولم يؤد عرض هذه المسرحية إلى تحسن يذكر على موقف الفرقة ، وهبطت الإيرادات بشدة ، مما اضطر الريحانى إلى خفض مرتبات الممثلين بنسبة عشرين فى المائة [٢٢] . ولم ترق الممثلة الأولى روز اليوسف هذا الإجراء ، وبادرت بشن أولى حملاتها العديدة على الريحانى فى صحيفتها . وأخيراً ، اضطر الريحانى إلى وضع حد لمشروعه ، وحل فرقته فى ٢٩ نوفبر ، بعد أربعة أسابيع فقط

---

(٢٠) Joseph T. Shipley, *Guide to Great Plays* (Washington D.C. : Public Affairs Press, 1956), p. 407.

(٢١) « الأهرام » انظر من ١٢ إلى ٢٦ نوفبر ١٩٢٦ .

(٢٢) مجلة المسرح (١٤ ديسمبر ١٩٢٦) .

من الافتتاح[٢٣] .

وقد خرج الريحانى من هذه التجربة مفلساً ، فقد اضطر إلى اقتراض مبالغ كبيرة ليتمكن من إخراج برامج جديدة لم يكن يستطيع تمويلها . وجاء فى مذكراته ، أنه كان مديناً بـ ٤١٠٠ جنيه لثمانية وعشرين شخصاً[٢٤] عندما حل فرقته . وكان قد أنفق نصف المبلغ فى تغطية نفقات الإخراج وحده . وهناك عوامل أخرى أدت إلى فشل هذه التجربة ، وهى ضعف إدارته للفرقة . فبعد مرور عدة أيام على الافتتاح ، انسحب بعض الممثلات والممثلين وعادوا إلى فرقة يوسف وهبى[٢٥] . وفى ليلة الافتتاح ارتفع الستار بعد الموعد المحدد بساعة ، لأن روز اليوسف ، كانت معتلة المزاج ، ولا ترغب فى الظهور على المسرح ! . . على حين هدد ممثل آخر بترك الفرقة نهائياً . وكم من حفلات قوبلت بالصخب والوجوم ، وكان المشاهدون يقاطعون العرض بالصياح والضجيج . وكانت التذاكر تباع مرتين ، كذلك لم يكن الإداريون متعاونين مع الريحانى[٢٦] .

وقد فسر البعض ما حدث بأنه مؤامرة دبرها يوسف وهبى[٢٧] ، الذى كان يخشى منافسة مسرح الريحانى له[٢٨] . لكن هذا الاتهام لا يستند إلى دليل .

(٢٣) «ضحايا الريحانى» ، مجلة روزاليوسف ، عدد ٥٨ (١٥ ديسمبر ١٩٢٦) ص ١٢ .

(٢٤) نجيب الريحانى مذكرات ، ص ١٧٢ .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ١٧٠ .

(٢٦) « رواية مونافانا ، على مسرح الريحانى » : مجلة المسرح ، عدد ٤٧ (١٥ نوفبر ١٩٢٦) ، ص ٢ . انظر أيضاً « انحلال فرقة الريحانى مجلة روزاليوسف (٨ ديسمبر ١٩٢٦) .

(٢٧) مجلة المسرح (٨ نوفبر ١٩٢٦) ص ٢ .

(٢٨) « كساد الموسم الحالى وتدهور الفرقة المصرية » : مجلة روز اليوسف ، عدد ٥٩ (١٥ ديسمبر ١٩٢٧) ص ١٥ .

وفى تقديرى أن العامل الأساسى فى فشل خطة الريحانى هو عدم تقبل الجمهور إياه فى الأدوار الجادّة ، بعد أن انطبعت صورته فى أذهانه وهو يمثل أدوار « كشكش بك » و « أبى الحسن » و « عوف » .

ولم تكن صحيفة « روز اليوسف » — التى كانت بطلة الفرقة تمتلكها — تقدر هذه الظروف ، فانهالت هجماتها على الريحانى ، وأخذت تعدّد مساوئه وتبالغ فى ذكر أخطائه . وقد أثارت الممثلة الأولى ضجة بشأن « معاملاته المالية » ، ونشرت حديثاً مع بديعة مصابنى ، جاء فيه أن نجيب الريحانى وعدها بالحرية التامة إذا منحته ٢٥٠ جنيهاً . وقالت بديعة إن هذا هو ثمن حريتها . وقد وردت إشارة فى نفس العدد إلى أن الريحانى كان مديناً لروز اليوسف بمرتب شهر وقدره ٧٦ جنيهاً [٢٩] .

وقد أدت هذه الحملات ، وما صاحبها من خيبة الأمل بسبب فشل الريحانى فى محاولته مع الميلودراما ، إلى تحطيم معنوياته وتبديد أحلامه . ومنذ ذلك الوقت ، تحوّل أسلوب الريحانى المثالى المجدد — الذى كان يتبعه فى المراحل المبكرة — إلى التهكم المرير . وفى الأعوام التالية ، كان اهتمامه منصبّاً على سداد ديونه ، ومن ثم نراه يكرس نشاطه لإخراج مسرحيات مربحة . لكنها كانت مهمة شاقة ومحفوفة بالمصاعب ، بسبب ظروف المسرح فى ذلك الوقت .

ويمكن القول — بوجه عام — أن النشاط المسرحى أخذ يتقهقر بصورة خطيرة فى أواخر العشرينات [٣٠] . فقد بدأ الجمهور يفقد اهتمامه بالمسرح ، لانصرافه

(٢٩) « بديعه مصابنى ترفض الصلح مع نجيب الريحانى » ، مجلة روز اليوسف (١٥ ديسمبر ١٩٢٦) .

(٣٠) « المسرح المصرى فى طريق الانحلال وما يجب عمله » : صحيفة « السياسة » ، عدد ١٠٦ (١٧ مارس ١٩٢٨) .

إلى مجالات أخرى للتسلية . ففقد يوسف وهبى — مثلا — نسبة كبيرة من جمهوره على أثر الزيارات المتتابعة للفرق الأجنبية كالكوميدى فرانسيز (٣١) . وفى عام ١٩٢٥ ، قامت أول محاولة منظّمة لإنتاج فيلم مصرى ، وأبدى الجمهور تحمسه للأفلام الصامتة ، كفيلم « ليلى » (١٩٢٧) (٣٢) . وقد صادفت الأفلام الأمريكية إقبالا جماهيريًّا ، واجتذبت هى والأفلام المصرية نسبة كبيرة من جمهور المسرح . كذلك أقبل الجمهور على عروض « الميوزيك هول » ، لما كانت توفره للمتفرج من متعة سهلة ، مما كان له أسوأ الأثر على نشاط المسرح وبخاصة الكوميدى . وقد تعرضت « الميوزيك هول » — التى شهدت المظاهر الأولى للكوميديا بعد الحرب العالمية الأولى — لمزاحمة الاستعراضات الموسيقية للمسرح الكوميدى . فلما افتتحت بديعة مصابنى صالتها عام ١٩٢٦ ، استطاعت أن تجتذب الجماهير إلى عروض « الميوزيك هول » ، بأن أضافت إليها الأغنية والإسكتش والمونولوج والرقص البلدى والغناء الشرقى وموسيقى التخت ، فهى بذلك توفر للمتفرج تسلية أشد روعة من عروض المسرح الكوميدى (٣٣) .

إذن ، لا عجب فى أن نرى الريحانى — حيث عاد إلى الكوميديا — قد أخذ

(٣١) أحمد بليغ ، « المسرح المصرى وما علته فى عهده الأخير » ، صحيفة « السياسة » ، (٢٢ سبتمبر ١٩٣٠) ص ٢٤ .

(٣٢) Landau, *Studies*, p. 159.

(٣٣) كان جمهور المسرح ، ومعظمه من الرجال ، يفضل الاستماع إلى غناء « بديعة » وبمشاهدة الرقص البلدى عن حضور عروض كشكش . وفى حوالى عام ١٩٣٠ ، كان يوجد بالقاهرة وحدها عشر فرق للميوزيك هول music-hall ، وكانت تدار جميعاً بواسطة طائفة من أجمل الممثلات (المطربات والراقصات) . وأهم صالات الميوزيك هول هى صالات : بديعه مصابنى ، ومارى منصور ، وسعاد ، ورتيبة وإنصاف رشدى ، وملك .

يحشد فى مسرحياته العناصر الموسيقية ، التى كانت تتخللها كالنمر فى عروض « الميوزيك هول » . ولم تكن هذه المسرحيات — فى بداية الأمر — تختلف كثيراً عن مسرحيات « الأيه‌دى روز » القصيرة ، فقد كانت تدور حول « كشكش بك » وسائر الشخصيات النمطية المألوفة ، وتعالج نفس الموضوعات ، وتستخدم نفس التكنيك . وأخذ الريحانى يتنقل — دون ما هدف فنى محدّد — من استعراضات « كشكش » إلى أوبريتات من « ألف ليلة وليلة » وفارسات فرنسية مقتبَسَة . لكن ، خط النمو بزغ مرة أخرى — فى أواخر هذه الفترة ، عندما اتجه الريحانى إلى تصوير مجتمع المدينة بمزيد من الواقعية والساتير اللاذع .

وعاد الريحانى إلى مسرحيات « كشكش » فى أول موسم ، بعد أن حل فرقته السابقة ، وكوّن فرقة جديدة ضم إليها طائفة من ألمع ممثلى الفارس ، أمثال : حسين إبراهيم (الذى تخصص فى دور المرأة « الشلق ») ، والفَرِد حداد (المتخصص فى دور الشامى) ، وعبد الفتاح القصرى (ابن البلد « الفهلوى ») ، وجبران نعوم (المتخصص فى أدوار الخواجا والشرير) ، وعبد النبى محمد (فى دور التركى ، وكان يؤدى دور « ينسون » من قبل) ، ومحمد التونى (ابن المدينة « الفهلوى ») ، وسيد مصطفى (ممثل أدوار ثانوية كالخادم ، والخادم البربرى عادة) ، ومحمد كمال المصرى الذى اشتهر باسم « شرفنطح » (وهو اسم شخصية أرلكينية ابتكرها فى أثناء الحرب العالمية الأولى . وقد تخصص « المصرى » فى تمثيل نماذج من سكان المدينة وخاصة الشرطى)[٣٤] . كذلك استعان الريحانى براقصة جميلة يونانية تسمى « كيكى » ، وأتفق مع مدام « مارسيل لانجلوا » — صاحبة كازينو دى بارى — لتمده بفرقة راقصات أوربيات[٣٥] . ثم شرع الريحانى — بالاشتراك مع خيرى — فى إعداد

---

(٣٤) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ١٧٥ .

(٣٥) المرجع السابق .

مسرحيات جديدة ، « تدل على دراسة سيكولوجية للجمهور ، والتعرف على النواحى التى تنال إعجابه وتبلغ موضع الرضا منه »(٣٦) .

وفى أول فبراير ١٩٢٧ ، افتتحت الفرقة الجديدة موسمها باستعراض « فرانكو آراب » بعنوان « ليلة جنان » ، الذى تلاه استعراض « مملكة الحب » فى ٧ مارس ، ثم « المحظوظ » فى ١٧ أبريل(٣٧) . وتقوم هذه الاستعراضات الثلاثة حول « كشكش » وشخصيات أخرى نمطية من أمثال (أم شولح ، وبنسون ، وزعرب ، والخواجا ، والشامى ، وفتيات أوربيات والقوّاد) . ويدور الحوار والأغانى فيها بالفرنسية والعربية . ويعتمد العرض كله على النمر الراقصة ، كما أنه يستخدم تكنيك الفارس فى كوميديا « الفرانكو — آراب » . وتتألف هذه المسرحيات الاستعراضية — بعكس مثيلاتها من الفارسات السابقة — من ثلاثة فصول غير مترابطة . وقد أحسن الجمهور استقبالها . وبالرغم من ارتفاع أثمان التذاكر ، فإن المسرح كان يمتلئ بالمشاهدين فى كل ليلة (ومعظمهم من الأوربيين والمصريين الأثرياء) ، ليس فقط من أجل مشاهدة « كشكش بك » — الذى كان لا يزال محتفظاً بشعبيته — بل ليستمتعوا أيضاً بمشاهدة النمر الراقصة الرائعة(٣٨) .

وعقب انتهاء الموسم الأول — الذى قُدِّمت مسرحياته بالأسلوب القديم — قام الريحانى وفرقته برحلة إلى بعض المصايف . لكن موت الزعيم سعد زغلول فى

---

(٣٦) المرجع السابق .

(٣٧) « الأهرام » ، (٣ فبراير ١٩٢٧) ، (٧ مارس ١٩٢٧) ، (١٧ أبريل ١٩٢٧) .

(٣٨) « الرقص والراقصات على مسرح الريحانى » : مجلة المسرح (٢ مايو ١٩٢٧) .

أغسطس ١٩٢٧ جعل الكثيرين يعودون إلى القاهرة حيث شيعت جنازته[٣٩] . وقد تمكن الريحانى من مواصلة عروضه الصيفية ، إلا أن إيراداته استمرت فى الهبوط .

وفى نوفمبر من نفس السنة ، قدم له أمين صدقى « فارس – كوميدى » بعنوان «يوم القيامة» [٤٠] ، ليفتتح بها الموسم الشتوى . لكن الريحانى اضطر إلى استبدال مسرحية قديمة بها ، حتى يتمكن هو وخيرى من كتابة مسرحية جديدة[٤١] . وهى « فودفيل » بعنوان « عشان بوسة » ، التى مثلت فى ٣ ديسمبر ١٩٢٧ وحققت نجاحاً عظيماً[٤٢] . وقد تلتها مسرحيتان من لون الفارس هما : «آه من النسوان !» (فبراير ١٩٢٨) ، « وابقى اغمزنى» (أبريل ١٩٢٨)[٤٣] .

وتنتمى «آه من النسوان» إلى صميم مسرحيات « كشكش بك » . هنا لا يوظف الكاتب فقط شخصيات كوميديا « الفرنكو – آراب » ويستخدم تكنيكها بمهارة أكبر ، بل إنه ينمى أيضاً – فى جو حافل بالنكتة والمرح – تيمة « كشكش » ، العمدة الريفى الذى يزور القاهرة لقضاء وقت ممتع ، فيتعرض لسخرية سكانها واحتيالهم ، ويضطر للعودة إلى قريته مفلساً . ومع ذلك فقد زودته هذه التجربة بالعبرة والعظة .

---

(٣٩) حديث مع إبراهيم رمزى ، الممثل بفرقة الريحانى فى ذلك الوقت .

(٤٠) « الريحانى فى يوم القيامة » ، مجلة النيل (١٠ نوفمبر ١٩٢٧) ص ٤٠ ، و « الأهرام » (٢٧ أكتوبر ١٩٢٧) .

(٤١) حديث مع إبراهيم رمزى .

(٤٢) باروخ ليتوبيجوبى « علشان بوسه على مسرح الريحانى » ، مجلة الصباح عدد ٦٦ (٢ يناير ١٩٢٨) ص ١٤ ، « الأهرام » ، (٣ ديسمبر ١٩٢٧) .

(٤٣) « الأهرام » ، (٢١ فبراير ١٩٢٨) ، (٧ أبريل ١٩٢٨) .

وتصف مسرحية **«آه من النسوان»** تيمة «كشكش» ، وصفاً متقناً . علاوة على ذلك ، تشير حيـَلها الهزلية المُحكَمة إلى تفوّق حرفيتها على المسرحيات السابقة . ونجد أن صراعات «كشكش» المألوفة — «كشكش» مع حماته «وكشكش» مع الخواجات المحنكين — تستغَل فى أساليب متطورة ، وبقدر أكبر من الدهاء . وتتناول المسرحية بمزيد من العمق ، فكرة عدم ملاءمة الحياة الأوربية ، كما تبناها كشكش . أما الصراعات الثانوية — مثل «كشكش» مع عوكل — فهى تشهد بفجور «كشكش» وتساعد تعقيد الحبكة .

ويلاحظ فى هذه المسرحية الإقلال من العناصر الموسيقية . فهى تتضمن أربع رقصات وأغنية واحدة . ونظراً لوقوع هذه العناصر الموسيقية بين المشاهد ، أو فى بداية ونهاية الفصول ، فإنها لا تعترض التسلسل الدرامى للحدَث . وشخصيات المسرحية قريبة من الواقع ، برغم أنها مرسومة على نحو تقليدى . ويتميز سلوك «كشكش» بالخفة والمرح وبقدرته على استيعاب مباهج الحياة ، كما يتصف بدهاء الريفى وحسه الفطرى . أما «أم شولح» ، فهى امرأة طيبة القلب برغم تصرفاتها السوقية ، «وينسون» مرسوم بواقعية بالغة من حيث تفسيره المُغرِض لنصوص الشريعة والدين ، وليس «تيهته» بالإنسان المنفر تماماً ، برغم كونه قوّاداً .

وفى المسرحية التالية ، **«ابقى اغمزنى»** ، يظل «كشكش» المحور الأساسى للأحداث . وتعد المسرحية أولى فارسات الريحانى عن المدينة . هنا تُخلى الشخصيات النمطية المعروفة فى مسرحيات «الفرانكو — آراب» مكانها لنماذج واقعية من المدينة ، مثل الباشوات والمحامين وصغار الموظفين ، الذين يظهرون لأول مرة فى كوميديا الريحانى . فنحن نلاحظ فى تصوير الريحانى لشخصية «كشكش» ، تحولا كاملا عن عمدة القرية بطل المسرحية السابقة . فهو لم يعد — فى مسلكه — العمدة

الباحث عن اللذة والمتعة ، إنما هو عجوز فقير أحمق ، تصبح سذاجته الريفية هدفاً للنكات . وهذا التحوّل فى رسم شخصية « كشكش »، يصاحبه تحوُّل فى التيمة . وهكذا اكتسبت هذه المسرحية بعداً جديداً من العمق والجدية ، ذلك أن كشكش ظل ضحية تثير الضحك ، غير أن ثمة تغيرات هامة تقع لأولئك الذين يحتالون عليه . فهم يؤلفون جمعية دستورها المال والجشع . وبطفرة واحدة ، ينقلنا الريحانى إلى مجال الكوميديا الأخلاقية . وبالرغم من أن تكنيكه ظل يستمد أصوله من « الفارس » ، فقد امترج بجرعات من الساتير والكوميديا الاجتماعية. كذلك لم يعد الصراع قائمًا بين« كشكش»و « أم شولح»، أو بينه وبين الخواجا، بل أصبح يدور بين« كشكش» وبين الطبقة المتوسطة المصرية،وهذا ماسوف نتبينه من دراسة حبكة المسرحية .

والفصل الأول عبارة عن توطئة ساتيرية واقعية لمكتب محام ، حيث يصوِّر نظام العمل اليومى فى المكتب ، ويفضح عيوب الجهاز القضائى . ونجد مثالا لذلك فى بداية المسرحية ، حين يأتى أحد العمد من زبائن المحامى . ليستفسر عن سبب تلكؤ قضيته أربع سنوات فى مكتبه برغم أنه كان يدفع أتعابه بانتظام :

العمدة : ياناس اختشوا . هو انتو حتى لكم ءِمّة ؟ . . دى ذمتكم انْدَبَحَت موش انجرحت . قضية مخالفة زى دى تتأجل ٤ سنين على حدّ واحد ؟ ياعالم ! . . الْطُم ياخوانى .

ياقوت : احنا عانِعْمِل لك إيه ؟ . . الجلسة الأوَّلانية لاجل بختك كان البيه القاضى عينه بتوجَعَه .

العمدة : يعنى وانا كنت عايزُه يبَصْبَصْلى ، والا يحكم لى ؟

عزت : ثم الجلسة التانية ، كانت المحكمة قافلة .

العمدة : قافلة ؟ . . ليه تقفل ؟ . . ما كانش يوم جمعة ، ما كانتْش طَلْعِة مَحْمَل ، ما كانش قطع خليج . . محكمة طويلة عريضة بتاعة استئنافات ، تقفل بدون مناسبة علشان إيه ؟

عزت : إزاى بدون مناسبة ؟ . . كانت الدنيا نهاريها مطر (٤٤).

وبالرغم من أن **« ابقى اغمزنى »** ، مسرحية « فارس » ، فإنها تختلف عن المسرحية السابقة . والواقع أن تكنيك الفارس ساعد على تصعيد تيمة المسرحية ، التى عبر عنها الريحانى بقوله : « إن المجتمع متكالب دائمًا على المال » . . بل إن ناقداً معاصراً عد هذه المسرحية كوميديا أخلاقية (٤٥) . وإذا كانت هذه الفارس مرحة فى ظاهرها ، إلا أن أعماقها جادة قاتمة .

«وابقى اغمزنى» ، هى آخر مسرحيات الموسم . وبرغم ما حل بالريحانى من إرهاق ، فإنه لم يستطع البقاء فترة الصيف بلا عمل . وسرعان ما انتقل بفرقته إلى مسرح مكشوف بالجيزة ، وهو مسرح « الفانتازيو »(٤٦) ، حيث كان يوجد مقهى ، يستطيع فيه المتفرجون مشاهدة مسرحيات الريحانى الطويلة بثمن كوب بيرة ، كما يستطيعون — فى أثناء الاستراحة — الرقص على أنغام فرقة « الجاز » . ولم تكن هذه الظروف لتجعل من « الفانتازيو » مسرحًا مثاليًا ، إلا أنها ساهمت فى إنجاح هذه المسرحيات (٤٧) . ولا ننس أن الريحانى كان فى أشد الحاجة إلى نقود .

---

(٤٤) «وابقى اغمزنى» : مخطوطة معارة من بديع الريحانى . .

(٤٥) « مسرح الريحانى » : النيل ، عدد ٢٧٩ (٢٨ أبريل ١٩٢٨) .

(٤٦) « الأهرام » (٢٩ يونية ١٩٢٨) .

(٤٧) « الأستاذ نجيب الريحانى يتحدث عن موسمه الجديد » مجلة الصباح (٢٣ أكتوبر ١٩٣١) .

وفى منتصف يولية ، انتهى عقد الريحانى بمسرح « الفانتازيو »، فتعاقد مع مسرح صيفى بالإسكندرية[٤٨] . وفى أثناء إقامته بها ، توسط أصدقاؤه لإعادة العلاقة بينه وبين بديعة . وكان واثقاً من أن وجود بديعة بفرقته ، سيكون خير سند لها . ذلك أن كيكى لم تكن قادرة على شغل الفراغ الذى تركته بديعة ، ومن ثم كان الريحانى فى أشد الحاجة إلى بطلة لفرقته . ولا شك فى أنه كان لا يزال يحب بديعة . وفى المسرحية التالية : **«ياسمينة»** ، التى أخرجها فى نهاية ١٩٢٨ ، تظهر معه بديعة كزوجة وفية مخلصة ، وهذا أغرب ما فى الموضوع . ولا عجب إذن فى أن تتخذ هذه المسرحية شكل الأوبريت . . وهى أول أوبريت يخرجها الريحانى منذ اختلافه مع بديعة عام ١٩٢٦ .

وقد مثلت بديعة دور « ياسمينة » فى هذه الأوبريت ، وتقاسمت مع الريحانى بطولتها . و **« ياسمينة »** قريبة الشبه من مسرحية **«لو كنت ملك»** . فأحداثها تقع فى بغداد فى العصر الوسيط . وتحكى قصة بائع فاكهة فقير يدعى حسن (الريحانى) يقع ضحية أصدقاء السوء، الذين كانوا يحسدونه لزواجه من « ياسمينة » الجميلة . وعندما تُسْرَق عنزةُ القاضى ، يدسّ أصدقاء حسن دليل التهمة فى متجره ، فيُلْقَى القبض عليه . ويؤخذ حسن عَنْوة ، ويحاكم وسط تهكم الجموع وجفائها ، فيحكم عليه بستين جلدة . وقبل أن يؤخذ بعيداً، يصيح قائلا إن بغداد بلد بلا قانون ، وإنها فى حاجة إلى خليفة قوى .

ويسمع الخليفة — المتنكر فى زى رجل عادى — قول حسن ، فيأمر بإحضاره إلى قصره وقد أغمى عليه من الخوف . وهناك يُجَرَّد من ملابسه ، ويلبسونه ملابسَ ملكية ، وعندما يستيقظ ، يتبين أنه قد صار خليفة بغداد . وينتاب حسن نفس

---

(٤٨) انظر « الأهرام » ، ابتداء من منتصف يولية ١٩٢٨ .

الشعور بالتردد بين الحلم والواقع ، كما حدث لعوف فى مسرحية « **لو كنت ملك** » .

ويلاحظ فى «**ياسمينة**» ، أن الصراع بين حسن وبيئته يقوم من زاوية أخلاقية واجتماعية لا نعثر عليها فى فارس « **لو كنت ملك** » . ومن ثم يرجع سوء حظ حسن إلى المجتمع الذى يعيش فيه .

هناك فرق آخر بين المسرحيتين ، يتعلق بشخصية « ياسمينة» . فمثل هذه الشخصية لا وجود لها فى « **لو كنت ملك** » أو «**ألف ليلة وليلة** » . والوظيفة التى تؤديها هى أن تصبغ المسرحية بواقعية كوميدية .

وفى الجزء الأخير من المسرحية ، تتعقد الحبكة لكى تمثل بديعة مشاهد أخرى مع الريحانى ، حيث يسمح لها بزيارته فى القصر ، وهناك تدافع عن « حسن » دون أن تدرى أنه زوجها . ويقع حسن فى حيرة شديدة من أمر ذاته الحقيقية ، ويزداد ارتباكه عند رؤية « ياسمينة » . وفى أثناء الحديث ، يحاول يائساً أن يكتشف ما إذا كان هو وزوجها شخصاً واحداً . ومع ذلك ، فقد كان متأكداً من شىء واحد ، هو : أنها امرأة جذابة للغاية . وفى نهاية المسرحية ، يخدّر كلٌّ من حسن وياسمينة ، عندما تنتهى الأربع والعشرون ساعة التقليدية ، ويعودان إلى متجر الفاكهة ، وقد استبدّت بهما الدهشة ، إذ يجدان نفسيهما هناك . وتسرع ياسمينة للبحث عن أمها ، وهى تأمل أن تفسر لها ما حدث ، فى حين يأتى الخليفة الحقيقى لزيارة حسن ، ويخبره بالحقيقة ، ويكافئه بمنحه معاشاً مناسباً . وقد حققت أوبريت « **ياسمينة**» نجاحاً عظيماً ، وأثنى عليها النقاد نظراً لتعاون الريحانى مع بديعة ، ولروعة ملابسها وديكوراتها « الأرابسك »[٤٩] .

---

(٤٩) سهيل : « ياسمينة على مسرح الريحانى » ، مجلة المصور ، عدد ٢١٥ (٢٨ نوفمبر ١٩٢٨) ص ٢٥ .

وفى ذلك الوقت ، صرّح الريحانى بأن لديه ما يكفيه من أوبريتات لفترة من الزمن ، واستطاع إقناع بديعة بأن تمثل فى كوميديا خفيفة بعنوان « **أنا وانت** » ، التى أخرجها فى يناير ١٩٢٩ . وفى هذه المسرحية ، نجد شخصية من طراز « كشكش » هى « محفوظ بك » ، لها عين تيمة كشكش ، كما تشتمل على أحداث هزلية مضحكة وعدد كبير من المشاهد التى تظهر فيها « بديعة » فى دور امرأة قاهرية لعوب ، تفتن « محفوظ بك » ، القادم من الريف ، لتسلبه ماله[٥٠] .

وفى شهر فبراير ، مثلت الفرقة بعد انتهاء عرض « **أنا وأنت** » مسرحية أكثر أهمية ، بعنوان : « **علشان سواد عنيها** »[٥١] ، وهى تتناول — كما فى مسرحية « **ابقى اغمزنى** » — موضوعاً أخلاقياً فى إطار هزلى . ولا نجد بها أثراً لشخصية « كشكش » . فهى تحكى قصة سكرتير بسيط — وهو « زايد أفندى » (الريحانى) — يتعرض لمضايقات عديدة ، بسبب أمانته واستقامته فى علاقاته ببعض الماليين المنحرفين ، الذين يحاولون إفساد ضميره . وكى يبرهنوا على أن الأمانة لا وجود لها ، فإنهم يتحدّونه لقبول المراهنة بألا يتحدث كذباً لمدة ١٣ ساعة[٥٢] . ويكسب زايد الرهان ، ويفوز بمبلغ ٥٠٠ جنيه . لكن المغزى الأخلاقى للمسرحية واضح ، وهو : ما أندر الأمانة فى المجتمع المعاصر ، حتى ليتعذر على المرء التصديق بوجودها !

---

(٥٠) سهيل : « أنا وانت على مسرح الريحانى » ، مجلة المصور ، عدد ٢٢١ (٤ يناير ١٩٢٩) ص ٢٨ .

(٥١) سهيل : « علشان سواد عنيها ، على مسرح الريحانى » مجلة المصور (١٥ فبراير ١٩٢٩) ص ٢٨ .

(٥٢) المرجع السابق .

وقد عاد الريحانى مرة أخرى — فى عرضه التالى فى شهر مايو [٥٣] — إلى بهلوانية « كشكش » ، وهو استعراض بعنوان « مصر فى ١٩٢٩ » ، سلط فيه الأضواء بقوة على موضوع التفرنج Westernisation . فلقد عاد « كشكش » لتوه إلى قريته ، بعد رحلته إلى أوربا ، مبديا حماسة بالغة للحياة الغربية وتقاليدها . ثم قام — على الفور — بحملة « فرنجة » ، ونادى بين ما نادى به بارتداء الأزياء الأوربية وإزالة الشيوخ للحاهم . ويظهر كشكش نفسه مرتدياً الملابس الغربية ، وفوق رأسه قبعة « بنما » ، وقد سوّى لحيته على طريقة الإمبراطور فرنسوا جوزيف ! .. ويفاجئ شيوخ القرية بهذا المنظر . وبعد أحداث مثيرة يُطرد « كشكش » من القرية [٥٤] . عند ئذ يقرر السفر إلى القاهرة ، حيث تبلغ الحياة العصرية مداها . لكنه يقع ضحية سلسلة من المقالب الفكهة وسوء الفهم ، حتى يُلقى به — آخر الأمر — فى السجن . ويدفع له الكفالة المطلوبة صديق له من القرية . ويعود « كشكش » إلى « كفر البلاص » نادماً ، بعد أن تلقى درساً بليغاً هو : أن مظاهر التفرنج التى يحياها سكان القاهرة ، تخفى وراءها مضموناً مادياً زائفاً .

وبرغم أن هذا الموضوع مألوف فإن الريحانى أكسبه روحاً جديداً وأصالة جعلت من المسرحية نموذجاً لمسرحيات « كشكش » . فالحوار فكه خفيف ، يتضمن قفشات لفظية طريفة ، وطائفة من أكثر المواقف التى مر بها « كشكش » مرحاً .

---

(٥٣) « الأهرام » (٢٠ مايو ١٩٢٩) . هذه المسرحية من المرجح أنها قدمت قبل مايو ، وإن كنت لم أعثر على إعلانات عنها بتاريخ سابق .

(٥٤) هذا الجزء من الحبكة مستوحى من الأحداث التى وقعت فى أفغانستان ، فى نفس السنة ، عندما طرد ملكها لمحاولته فرنجة البلاد . (انظر مجلة المسرح ، ٨ أبريل ١٩٢٩ عدد ١٧) .

وفى الفصل الثانى — عندما يصل « كشكش » إلى المدينة جائعاً مفلساً يدعوه صديقه لتناول الغداء . وفيما يلى مشهد فى المطعم :

كشكش : تعرف ياواد انك أصيل .

نمس : العفو يا أبا الكشاكش .

كشكش : آه ، لو كنتش صادفتك النهارده ، كنت حاتعشى ميَّه .

نمس : استغفر الله يا أبا الفَنْجَره ، يا أبا الدَّنْدَشه .

حاتى : (داخلابالمطلوب) اللى خلُصُم (كشكش يأكل من السيخ) ياسيدنا يا معتبر انت كلْت كباب قبل كده حد بيتغدى من السيخ يا أخينا ؟

كشكش : اخرس ! . . إلْحَقْنى باللىّ فاضلين . تعرف ياواد يانِمْس ، شَمّ الريحة دى أفكه من الكولونيا . يا بتاع اللحمة ، احْدِف اللى عندك . اخْلَص .

حاتى : يامغيث ! (يناوله سيخا آخر) .

نمس : بيه .

كشكش : إيه ياواد ؟ . . المحفظة وقعت ؟

نمس : اخرس !

كشكش : أخرس ازاى ؟ . . ما هى حاجة تَوَغْوِش .

نمس : استمرّ فى اللهط . . ضَيَّعْ ، ضيع !

كشكش : امال فَزَّيت كده ليه ؟ . . نشفْت دمى .

نمس : لا ، بس شىء يغيظ دايماً . خِصْلِة النسيان دى عندى .

كشكش : إيه ؟ . . نسيت المحفظة فى البيت ياواد ؟ . . رد على ألاّ اللقمة واقفة فى زورى .

نمس : كيس مين ياشيخ ؟ . . نِسيت مَعَاد مهمّ جدًّا . يصَحّ أقوم حالاً استَعْذَر فى التليفون . . استمر فى اللهْط ما تخَلَيش ولا فتفُوتـَه .

كشكش : تغيب كتير ياوله ؟

نمس : دقيقة . . دقيقه ونص . . دقيقتين .

كشكش : أكون خلّصْت الرغيف اللى فى إيدى .

نمس : اسمع ! . . إوعى حِسَّك عينَك تِقِلّ عقلك وتدفع الحساب فى غيابى . . أنا أزعل جدًّا .

كشكش : لا ما هو من غير توصيه ، بس ما تتأخرش عن دقيقة ، أحسن الراجل ده رِزِل . إنما يانِمْس أفندى ، ما تدنيش النمرة وأنا استعذر لك ؟

نمس : إلا تستعذرلى ، الله يجازى شيطانك يا بعيد . هاتْلُه رطل كمان ياجدع (يخرج)

كشكش : لاما هو كده كفايه . نمس أفندى ، أنا مستنيك . . الولد ده ابن حلال ، هو ألْفاظه واقفه ولسانه طويل شويه ، إنما إيده سخيه .

حاتى : إيه ده ؟ . . أنا أوَدّيك فى داهية .

كشكش : يا ساتر .

حاتى : دانا أبـيتك على الأسفلت ، وحق من خلقك .

زبون : عيب ياكبابجى ، الدنيا أعذار .

حاتى : أعذار ؟ !

زبون : هى خلاص ، من قرش تعريفه ؟ . . حسابك واحد وعشرين ونص ، مديك ٢١ .. فرقها قرش تعريفه .

حاتى : القرش التعريفه قبل الـ ٢١ .

كشكش : هو التليفون بعيد ؟

زبون : ياكبابجى عيب . قرش تعريفه مش عبارة ، قد كده صادفت ولا هوش موجود معايه ، تشنقنى ؟

حاتى : دانا اهرسك . كبابكم نضيف ؟ . . والكفته طعمه بتشطفوا الكبايات ؟ التعريفه لاخرق عينك .

كشكش : الحال ده ما يسليش، نمس أفندى عوق؟ (يقوم) هو التليفون . . .

حاتى : أقعد مطرحك . . كلمنى هنا ، عايز تدفع التعريفة اللى فاضل ، وإلا اكنس بيك المحل ؟

زبون : ياكبابجى تأدب . . دى قلة حيا ، انت حاتختشى وإلا أنده لك البوليس ؟

حاتى : بوليس ؟ . . طب خد أمال فى طيلسانك . الخزانه ياواد يا مشمش .

زبون : ياكبابجى عيب .. يا مشمش أفندى ما تطاوعوش .

اسمع ياحاتى ، تحب اكتب لك . . .

مشمش : (داخلا) المطلوب ! (**يضرب الحاتى الزبون بالخرزانة ويخرجان**) .

كشكش : لكن مش حكاية كلام يانمس أفندى . . ثم أنا ما قُلْتِلُوش يغَدّينى ، هوّ اللى عزَم علىّ ، ثم الواحد يستعزر فى التليفون بكلمة ، باتنين . وموش يسيب الناس .

حاتى : (داخلا) يلعن أبوك حناش . . أنايِتاكِل علىّ تعريفة ، طيب لما ترجع تاكل تانى .

كشكش : إلا من فضل حضرتك تِسْمَحلى .

حاتى : نعم ، سَلَطه ؟

كشكش : لأموش الغرض . أنا شبعت خالص . بس الزبون ده . . .

حاتى : سَفْلَقْجى ياحضرة حسابه واحد وعشرين ونص ، بيدينى ٢١ بس .

كشكش : يعنى قرش تعريفه ، العلقه دى كلها سعرها عندكم ؟

حاتى : قرش أبيض .

كشكش : يا بلاش . . وعلى فكره ، حسابى يطلع كثير .

حاتى : رطلين حضرتك ، ورطل ونص للبيه اللى انت عازمه ، واربعه عيش ، وسته سَلَطه ، يبقو ٦٣ قرش .

كشكش : صاغ ؟

حاتى : ونص .

كشكش : لا بصرف النظر .

حاتى : لا يا حبيبى ، دى ما فيهاش صرف نظر . . هو النص ما نْتَاش شايف عمل إيه فى الزبون ؟

كشكش : شايف . لكن دى مش حجة تليفون دى أبداً . التليفون بتاعكم . . .

حاتى : تليفون مين ياحضرة ؟

كشكش : أنتم موش عندكم تليفون ؟

حاتى : أبداً .

كشكش : عظيم ، طَمنْتِنِى .

حاتى : واد يا مشمش . الزبون اللى يِسْلِت إيده من الأكل تروح له تقبض الحساب وفى إيدك السكينة ، يالكِنْ كده والآكده .

كشكش : ما عندهمش تليفون ، عندهم سكاكين . ٦٣,٥ . . . ستين ب ١٢٠ و ٣,٥ ب ٧ ، يِبْقو ١٢٧ تعريفه ، يعنى انضرب بهم ستة أشهر .

حاتى : قوللى يا حضرة نِهَنْدسو لك نص تانى .

كشكش : لا كفاية كده ، كَلْت والأشْياء معدن . أنا جتى ما تستحملش أكثر من كده .

حاتى : بالصحة على بدنك .

كشكش : انهى صحة بىّ ؟

حانى : واد يا مشمش ، فلوسك .

مشمش : حاضر .

كشكش : آه والحل دلوقت ؟ . . الحِسْبه جامده . أنا كان قلبى حاسس ، آه يا ابن الأوباش . . الغرض هوّ أجَلَ . ما حَدّش واخد باله(يهم بالخروج) [٥٥] .

ويستطيع كشكش الهرب من المطعم ، لكنه يمر بمواقف كوميدية أخرى ، تنمو با طراد ، حتّى نهاية الفصل ، عندما يساق إلى مركز الشرطة .

وقد اختتم الريحانى موسمه بمسرحية «القاهرة ١٩٢٩» . وبها أيضاً ، انقطعت علاقة بديعة بفرقة الريحانى . فقد دبّ الشجار بينهما ، وعادت بديعة إلى صالتها . ولما كان طلاقهما مستحيلا ، لأنهما يدينان بالكاثوليكية ، فقدانفصلا مدنياً . وظلا منفصلين منذ ذلك التاريخ [٥٦] . وقد ضاعف هذا الموقف من إحساس الريحانى بالمرارة ، ولم يخفف من آلامه أنه تمكن من سداد ديونه القديمة .

وفى موسم الصيف ، تَشَعَّب نشاط الريحانى بين مسرح « الفانتازيو » المكشوف والإسكندرية [٥٧] . وفى نهاية الصيف ، أصيب بإرهاق شديد ، فقرر القيام بإجازة قصيرة قبل بداية الموسم الجديد ، واضطر معها إلى اقتراض ثلاثين

---

(٥٥) مخطوطة « مصر فى ١٩٢٩ » : معارة من الأستاذ بديع الريحانى .

(٥٦) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ١٨٠ .

(٥٧) انظر « الأهرام » ، (يونية – أغسطس ١٩٢٩) .

جنيهاً [٥٨] . وإذا كان هدف الرحلة التى قام بها — فى أثناء إجازته — هو رفع روحه المعنوية ، فإنها لم تحقق شيئاً ، وهذا ما يتضح لنا فى مسرحيته التالية .

وجاءت المسرحية الجديدة—وهى أوبريت « **نجمة الصبح** » — كما لوكانت تحدّياً لبديعة . ويقول الريحانى فى **مذكراته** ، إنه قرر إخراج أوبريت أخرى لأن البعض نصحه بالإكثار من العناصر الموسيقية فى مسرحياته[٥٩] . وربما أراد الريحانى أن يبرهن لبديعة أنه يستطيع العمل بدونها ، ولم تكن المطربة التى استعان بها — واسمها هدى قصبجى — قادرة على منافسة بديعة ، برغم جمالها وخفتها[٦٠] . وكان دورها شبيهاً بدور بديعة فى الأوبريتات السابقة .

وتعد «**نجمة الصبح**» — التى مثلت فى ٧ نوفبر ١٩٢٩[٦١] — أكثر مسرحيات الريحانى تشاؤماً حتى ذلك الوقت . وتحكى هذه الأوبريت — المقتبسة عن إحدى قصص « ألف ليلة وليلة » (كما جاء فى إعلاناتها)— مغامرات حلوانى فقير ساذج ، فى مقتبل العمر ، اسمه «حسن». فذات يوم ، بينما هو جالس فى متجره ببغداد القديمة ، فى انتظار زبائنه الذين لا يجيئون أبداً ، تدخل امرأة جميلة تدعى «تَمْر حِنَّة» ، لشراء بعض الحلوى . ويُفْتَن حسن بجمالها ، ويخفق قلبه بحبها . ويبوح بعشقه إلى أقرب أصدقائه ، الذى يقنع حسناً بأن المرأة يمكن أن تستجيب لحبه بتأثير سحر الزار ، ويأخذ منه مقداراً من النقود ليدفعه لأهل الزار . ثم يعد حسناً بلقاء مع الفتاة ، ويبلغه بالموعد المتفق عليه ، ويتوجه حسن إلى بيت

---

(٥٨) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ١٨١ .

(٥٩) المرجع السابق .

(٦٠) حديث مع إبراهيم رمزى .

(٦١) « الأهرام » (٧ نوفبر ١٩٢٩) .

الفتاة فى ليلة مقمرة ، وقلبه يخفق ، وصدره يجيش بالأمانى والتوقعات ، وتظهر تمرحنة فى الشرفة ، فاتنة مثل « روكسان » Roxanne فى مسرحيه **«سيرانو دى برجراك»** ، وتبدى له لهفتها وتشجعه ، فيتقدم حسن نحوها ، ويغازلها بحرارة « سيرانو » ، وأخيراً يسألها أن تفتح له الباب ، عندئذ يظهر صديقه عبده فى الشرفة ، ويخبره بأنه وقع ضحية دعابة ذكية ، ويشكره لأنه مكنه من الوصول إلى تمرحنة ، ثم ينصحه بأن يعود إلى متجره وأن يترك أمور العشق للشباب . فيبكى حسن ، ويطلب جرعة ماء وهو يوشك على الإغماء ، فيلقى عليه إبريق ماء ، ويسقط فاقد الوعى .

بعد ذلك تشتد الحبكة تعقّداً ، ومن خلال أحداث متشابكة ، ينقذ حسن خليفة بغداد ، فيكافئه هذا بتنصيبه نائباً له . وتقترب المشاهد التالية من مسرحية، **« لوكنت ملك »** أو **« ياسمينة »** . وفى هذه البيئة المُتْرَفَة يتصرف حسن بطريقة مضحكة . وتزوره تمرحنة بعد أن أصبح يتمتع بالجاه والمال ، وتهبه نفسها ، فلا يستطيع مقاومة إغرائها ، برغم علمه بأنها فتاة غير مخلصة العاطفة . عندئذ يصل عبده ، ويشرع فى تدبير مكيدة ، ليحاول أن يُظْهِر حسناً بمظهر المتآمر على حياة الخليفة . إلا أن مكيدته تفشل، ويُلْقَى القبض عليه . . وتنتهى المسرحية ، على حين يهب الخليفة حسناً أجمل خادمات البلاط ، «نجمة الصباح» .

وتعد هذه المسرحية — بالرغم من نهايتها السعيدة — أكثر أعمال الريحانى تشاؤماً ، حتى ذلك الوقت . كما يعد حسن أكثر أبطاله إثارة للشفقة : فهو ضحية الخيانة والحب الغادر ، ولا يخلو — فى الوقت نفسه — من بُعْد تراجيدى . وبهذا المعنى ، فإنه يمهد لظهور البطل الكوميدى فى أعمال الريحانى الناضجة . وتقع عناصر التأثير الكوميدى ، فى مسلكه الأحمق ، وحديثه الفَظّ ، وأسلوبه العامى فى الاحتجاج على « بروتوكول » البلاط . إن ما يبعث على الضحك

حقاً ، هو تذمره — بحكم المهنة — على نوع الفطائر الملكية ! وبقية شخصيات المسرحية مقنعة بالمثل . «تمر حنة» ، امرأة مرتزقة ، نفعية ، تافهة ، بلا مبدأ ، لكن إغراءها أقوى من أى إرادة . أما « عبده » ، فهو إنسان دنىء ونموذج للشرير .

والمسرحية — بالإضافة إلى تصويرها المقنع للشخصيات — تتمتع ببناء جيد وحبكة محكمة ، وتشتمل أيضاً على سلسلة من المواقف المغلوطة ، وأهم من ذلك كله : اللغة ، فلغتها شديدة الثراء والتنوع ، فهى تحتوى على لهجات عديدة ، وتمتلئ بالحيل اللفظية ، والجناس الاستهلالى ، والمجاز ، والسجع ، والشتائم ، والأزجال ، هذا بالإضافة إلى عبارات تهكمية بالفصحى . ولم تنجح **«نجمة الصبح»** نجاح **«ياسمينة»** ، لسبب أساسى ، هو أن — هدى قصبجى — لم تكن تصلح بديلا لبديعة مصابنى [٦٢] .

وفى الموسمين التاليين ، عاد الريحانى وهو ممتلئ تحمساً إلى إخراج الفارسات والاستعراضات . وقد مُثلت أولها فى ديسمبر من ذلك العام ، وهى فارس بعنوان « اتبحبح » [٦٣] . ويقول الريحانى إنها أول اقتباس له عن الفرنسية [٦٤] . وتعتمد هذه المسرحية على حبكة بالغة التعقيد ، وتتناول المآزق التى تقع «لكشكش» عندما يحاول إخفاء غرامه عن زوجته . هنا نلتقى بشخصيات نمطية مألوفة — كالتركى والسورى — إلى جانب كم هائل من الكوميديا اللفظية .

---

(٦٢) حديث مع إبراهيم رمزى . بينما يقول الريحانى فى مذكراته أن « نجمة الصبح» حققت نجاحاً هائلا .

(٦٣) « الأهرام » ، ١٢ ديسمبر ١٩٢٩ .

(٦٤) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ١٨٢ .

وفى فبراير ١٩٣٠ ، أتبعها الريحانى بأوبريت « **ليلة نغنغة** » . ثم باستعراض مكتوب بتعجل ، بعنوان : « **القاهرة، باريس، نيويورك** » (٦٥) ، الذى مُثل فى شهر مارس . وقد فقد نصًا المسرحيتين . والواقع أن ضياعهما لا يمثل خسارة تُذكر ، لأن الريحانى نفسه اعترف بأن الاستعراض الأخير يعد « أتفه الابتكارات البشرية » (٦٦) .

وفى مايو ١٩٣٠ ، انتهى الموسم المسرحى ، فاصطحب الريحانى فرقته فى رحلة إلى سوريا ولبنان وفلسطين (٦٧) . لكنه لم يظفر من رحلته بما كان يؤمله من نجاح مادى ، فقد ظل أمين عطا الله يحتكر شعبية « كشكش » فى سوريا ، ولهذا استُقبل الريحانى هناك بفتور . وفى نفس الوقت استطاع المتعهد أن يختلس نسبة كبيرة من الأرباح . من أجل ذلك وافق الريحانى على تمثيل فيلم عن « كشكش » بعد عودته إلى القاهرة فى سبتمبر . والفيلم بعنوان « **صاحب السعادة كشكش بك** » ، الذى « ارتجله » الريحانى (٦٨) .

وفى خلال موسم ٣٠ — ١٩٣١ ، أخرج الريحانى ثلاث فارسات مضحكة أولها : « **أموت فى كده** » ، وقد مُثل فى ٦ نوفمبر ١٩٣٠ ، والثانى : « **عباسية** » ، فى ٢٢ نوفمبر والثالث : « **حاجه حلوه** » ، فى فبراير ١٩٣١ (٦٩) . وتعد المسرحيات الثلاث نموذجًا للفارس الخالص . . « **وعباسية** » — مثلا — تعتمد على سوء تفاهم . .

---

(٦٥) « الأهرام » ، (١ فبراير ١٩٣٠) ، (٢٩ مارس ١٩٣٠) .

(٦٦) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ١٨٣ .

(٦٧) « نجيب الريحانى فى سوريا » ، مجلة الصباح (٢٣ مايو ١٩٣٠) .

(٦٨) نجيب الريحانى مذكرات ، ص ١٨٧ .

(٦٩) « الأهرام » ، (٦ نوفمبر ١٩٣٠) ، (٢٢ نوفمبر ١٩٣٠) ، (٢٢ فبراير ١٩٣١) .

ومشاجرات سوقية ، ومفاجآت ، ومواقف مغلوطة ، ومقالب . ولم يكن الناقد الفرنسى « فرانسيسك سارسى » Francisque Sarcey — وهو من نقاد القرن ١٩ — محقاً فى أى وقت قط ، مثلما كان فى قوله : « إن جميع الفارسات تتجمد ، عندما تتحول إلى صفحات مطبوعة » . وتتميز «عباسية» بنفس الحبكة المتشابكة ، بدرجة يتعذر معها تلخيصها . ومع ذلك يمكن إيجاز الخط الرئيسى للأحداث فيما يلى: يقبل رجلان وامرأة من الريف إلى القاهرة بحثاً عن أزواج ، فيتجهون إلى أحد مكاتب الزواج . لكن هذا المكتب كان قد أغلق أبوابه ، وأحال وكيله المبنى إلى مساكن مؤقتة تضم مكتباً للتخديم . وعندما يصل الثلاثة ، يُوَجَّهون إلى مكتب التخديم (وهم يظنون أنه مكتب الزواج) ، فيرسلهم إلى بيت أحد الأطباء ليعملوا به . وهناك يجدون لدى الطبيب امرأتين ، فيظن الريفيان أنهما زوجتا المستقبل على حين تعتقد الريفية أن الطبيب هو زوجها الموعود. وتنشأ بعض المواقف الكوميدية الصاخبة ، التى تصل ذروتها فى مشهد زواج الطبيب (من امرأة أخرى بالطبع) ، إذ يتوهم الريفيون أن العرس مقام من أجلهم . وفى النهاية يأخذ الطبيب الثلاثة المساكين إلى مصحة عقلية ، حيث يتعرضون لتيار ماء بارد وصدمات كهربائية . وأخيراً ، ينحل سوء التفاهم ، ويعود الريفيون إلى القرية ، بعد أن أقسموا بألا يعودوا أبداً إلى « العباسية » ، التى هى القاهرة . واقتنعوا بألا يتزوجوا إلا من ريفيين أمثالهم !

وبالرغم من أن « كشكش » لا يظهر فى شخصيته الدرامية ، نجد أن القرويين الثلاثة يشبهون كشكش ، وأن الحبكة والموضوع مألوفان ، والمرء يتملكه العجب عند قراءة هذه المسرحية المسلية الفكهة ، للطريقة التى يتناول بها الريحانى من جديد مادته القديمة ، حتى إنها أتت عامرة بالنكات والمواقف المبتكرة . وسوف نزداد دهشة ، حينما نعلم أن مسرحية «عباسية» ، ليست إلا

صقلا لحبكة استعراض « ون ! » الذى مُثل عام ١٩١٩ .

وفى تلك المرحلة ، أصبح مفهوم فارسات الريحانى وتكنيكها ، أشد عمقاً عنه فى فارسات المرحلة المبكرة . فهى تتفوق على تلك فى تصويرها الواقعى للشخصيات ، كما أنها تشتمل على قسمات أكثر وضوحاً من الكوميديا الحقيقية . وأصدق مثال لذلك ، فى مسرحية « ابقى اغمزنى » ، التى تتضمن معانى جادة . ولابد أن لتجارب الريحانى الشخصية تأثيراً قوياً على نظرته الشاملة وأعماله . فقد بثت متاعبه المادية وفشله فى المسرح الجاد ، فى نفسه إحساساً بالخيبة والمرارة . وهكذا تصبح الفارسات المتشائمة عنده ، ضرباً من الهروب السيكولوجى . فالتهكم — وليس المرح — يسيطر على فنه . والنظرة الساخرة بالجمهور ، وليست الرغبة فى تسليته ، جعلته يستغل مراراً هذا النوع الذى يسهل فيه النجاح التجارى . ومع ذلك ، نراه — حتى هذه المرحلة يصارع خصومه بعنف مرير ، دون أن تخور عزيمته . لقد كانت رؤياه الكوميدية كفنان تزداد نضجاً .

الفصل السابع

الفنان ينضج : ١٩٣١ - ١٩٣٥

تركنا الريحانى - فى الفصل السابق - وهو يخلع عنه رداء الفوضى الفنية ، وعلامات النضج آخذة فى الظهور بوضوح فى الفارسات التى كان يخرجها وقتذاك . وإن لم تكن ثمة بادرة فى هذه المرحلة تدل على التحول المدهش الذى كان مقدراً له أن يطرأ فجأة خلال العام التالى ، عندما اقتبس الريحانى مسرحية «توباز» Topoze ، لمارسيل بانيول Marcel Pagnol . وكانت هذه أجرأ خطوة يتخذها الريحانى نحو الكوميديا الجادة . وتعد هذه المسرحية - بالرغم من فشلها - ذات أهمية بالغة ، لأنها تشهد بداية نضج الريحانى كفنان كوميدى .

ذلك أن الريحانى انتقل بمسرحية «توباز» إلى مفهوم جديد فى مجال الكوميديا ، لأن «توباز» ساتير أخلاقية رقيقة أكثر انتماء إلى الدراما الاجتماعية . فهى تتناول الفساد فى الدوائر المالية فى فرنسا والمجتمع الفرنسى بوجه خاص ، لهذا فالمال هو موضوعها الأساسى . وقد ركز الريحانى فى نصه المقتبس على معالجة مضامين أخلاقية اجتماعية ، بعناية وجدية لاتتركان معها مجالا للكوميديا . وازدراءاً منه لقوانين كوميديا الحيل - التى أفرط فى استخدامها فى أعماله السابقة - نراه الآن يتناول موضوعات أخلاقية مرسومة بواقعية فى مجتمع المدينة المصرية .

ولم يكن تطور الكوميديا الجادة عند الريحانى - فى الثلاثينات - يمثل ظاهرة

منعزلة . ذلك أن الوعى القومى المصرى كان فى نموّ . وكانت جميع مظاهر الحياة والأدب والفنون قد أخذت « تتمـصّر » ، وأصبح البحث عن الذات القومية والحاجة إلى تأكيدها ، يُشكّل اهتمام غالبية المفكرين . فى عام ١٩٣٣ ، نشر الكاتب الشاب توفيق الحكيم — الذى كان يطالب بإحياء كل ما هو مصرى — « تراجيديا مصرية » بعنوان « **أهل الكهف** » ، التى كتبها على « أسس مصرية »[١] . وقد ارتأى توفيق الحكيم فى مسرحياته وقصصه ومقالاته التالية أن جوهر الروح المصرية يتمثل فى ماضيها الفرعونى . فالثقافة المصرية يلزمها جوهر مصرى متميز[٢] . والتراجيديا المصرية — مثلا — تختلف اختلافاً أساسياً عن التراجيديا اليونانية : ذلك أن التراجيديا اليونانية تقوم على صراع الإنسان مع القدر لكن جوهر التراجيديا المصرية ، صراع الإنسان مع الزمن أو الإنسان مع الأبدية[٣] .

وكان طه حسين يرى أن جوهر الثقافة المصرية ، ليس فقط فى ماضيها الفرعونى ، بل أيضاً فى تراثها المصرى الإسلامى ، « وفى استعارة أفضل ما فى الحياة الأوربية الحديثة »[٤] . وفى رأيه أن الثقافة المصرية تتألف من عناصر كثيرة ، قال عنها فى إحدى كتاباته :

«وإذن ، فكل شىء يدل على أنه ليس هناك عقل أوربى يمتاز من هذا العقل الشرقى الذى يعيش فى مصر وما جاورها من بلاد الشرق

---

(١) توفيق الحكيم : تحت شمس الفكر (القاهرة : دار سعد للطباعة والنشر) ، ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

(٤) طه حسين : مستقبل الثقافة فى مصر (دار المعارف) ، ص ٢٨٠ .

القريب ، وإنما هو عقل واحد ، تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة ، فتؤثر فيه آثاراً متباينة متضادة . ولكن جوهره واحد ، ليس فيه تفاوت ولا اختلاف [٥].

وهذا الوعى القومى، لم تعبر عنه كتابات المفكرين والمؤلفين المسرحيين فحسب ، بل عبَّر عن نفسه أيضاً بصورة أكثر ظهوراً، فى المسرح . فقد ازداد نقاد المسرح إلحاحاً فى المطالبة بمسرح مصرى صميم ،حتى ذهب أحدهم إلى حد القول : « أيها المصريون إننى لاأحيى انتصار المسرح المصرى باسم الفن بل باسم القومية [٦] » . وقد كان لهذه الصيحات — فى نهاية الأمر — صدى عميق عند جمهور المسرح وخاصة عند المسئولين .

ولم تكن الدولة تبدى اهتماماً جدياً بالمسرح ، فى أى وقت مضى . وفى ذلك الوقت ، دفعها للعناية بالمسرح ما تأكد لديها من أن المسرح ينبغى أن يكون حصناً للثقافة . وعندما كانت الثقافة الوطنية تناضل من أجل التعبير عن مضمونها صار المسرح جديراً بالعناية والرعاية . ومن المعروف أن البلاد مرت فى الثلاثينات بكساد اقتصادى . . وكان لهذه الظاهرة أسوأ الأثر على مختلف الفرق . لهذا كان من الأهداف الأساسية للدولة ، مساعدة الفرق على مواصلة نشاطها . وقد كانت الدولة حريصة كذلك على تمثيل الفرق لمسرحيات مصرية مؤلفة ، مما يساعد على إقامة مسرح مصرى حقيقى [٧] . ولكى يتسنى بلوغ هذا الهدف ، آلت تبعية « لجنة

---

(٥) المرجع السابق .

(٦) « كرامة مسرحنا — قوميتنا فى إحياء مسرحنا » ، مجلة الصباح (٢٠ أكتوبر ١٩٢٣) .

(٧) أحمد بليغ ، « الإعانه المسرحية » ، مجلة الصباح (٢٧ ديسمبر ١٩٣٠) .

الفنون الجميلة » – التى شكلت عام ١٩٢٥ تحت إشراف وزارة الأشغال لإعانة المسرح – إلى وزارة المعارف [٨] ، بوصفها أحق من وزارة الأشغال بالقيام بهذه المهمة . وقد قامت اللجنة التى شُكلت من خيْرة رجال الأدب – أمثال طه حسين وآخرين – بزيارة بعض الفرق ، ومنحتها جوائزاً . وهذه « الجوائز » – هى فى الواقع – إعانات مالية مقنعة . وقد نالت الفرق الكبرى جميعاً نصيبها من الجوائز . وإبقاء على التسلسل القديم للفرق ، احتلت فرق الدراما الجادة المركز الأول ، ونالت أكبر الجوائز [٩] . وتبعاً لذلك ، منحت اللجنة – فى عام ١٩٣١ – فرقة يوسف وهبى ٥٠٠ جنيه، وفرقة فاطمة رشدى ٤٥٠ جنيهاً ، وكلا من فرقتى الريحانى والكسار ٣٥٠ جنيهاً . وقد حصلت الفرق على هذه المِنَح فى ظروف صعبة . وجدير بالذكر ، أن تقديم المنح كان مشروطاً بإنتاج كل فرقة لأربع مسرحيات مصرية – على الأقل – فى الموسم الواحد [١٠] .

وتشجيعاً للتأليف المحلى ، نظمت وزارة المعارف – عام ١٩٣٢ – مسابقة بين كُتاب المسرح ، الذين اشتركوا بأكثر من ١٤٣ نصاً . وقد مُنِحت الجائزة الأولى – ومقدارها ١٠٠ جنيه – لمسرحية مصرية معاصرة عنوانها : **«سميرة»** ، من تأليف محمد راشد حافظ ، وكانت المسرحيات مكتوبة بالفصحى . أما المسرحيات العامية فقد استبعدت تبعاً لشروط المسابقة . وقد تعرضت لجنة التحكيم لحملات

---

(٨) عبد الرحمن صدقى : « المسرح العربى » مجلة الكتاب (يناير ١٩٥١) .

(٩) لم تكن هذه أول مرة تقدم فيها الدولة إعانة مالية للفرق ، لكنها كانت أول مرة تنال فيها الفرق الكوميدية هذه الإعانة . فى أعوام ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ استبعدت فرق الكوميديا من المسابقة .

(١٠) « الحكومة وعنايتها بالمسرح » ، جريدة « المنبر » ، عدد ٣٠٧ (١ مايو ١٩٣١).

عديدة ، لاستناد أحكامها إلى معايير أخلاقية ولغوية أكثر منها إلى معايير درامية[١١] .

وبالإضافة إلى الإعانات والمسابقات ، فقد أنشأت الدولة — عام ١٩٣٠ — «المعهد العالى للتمثيل »، وهو الأول من نوعه فى تاريخ المسرح المصرى[١٢]. وفى عام ١٩٣٤ ، تكونت فرقة تتبع الدولة ، هى « اتحاد الممثلين » قصير العمر ، التى حاولت الدولة من خلاله كسر احتكار النجوم . وبعد « اتحاد الممثلين » ، تألفت «الفرقة القومية »— عام ١٩٣٥ — من بعض أعضاء فرقتى فاطمة رشدى ويوسف وهبى المنحلتين . وحصلت الفرقة على إعانة سنوية مقدارها ١٥ ألف جنيه[١٣] . وعُيِّن مخرجين بالفرقة كل من عزيز عيد وزكى طليمات ، الذى درس الفن المسرحى على نفقة الدولة فى فرنسا كما أسندت إدارة الفرقة إلى الشاعر الكبير خليل مطران[١٤] . وقد افتتحت الفرقة بمسرحية **«أهل الكهف»** لتوفيق الحكيم[١٥]. وعلاوة على تشجيع الفرقة للتأليف المسرحى ، فقد مثلت مسرحيات لسوفوكليس وشكسبير وموليير[١٦] . وبذلك أصبحت الفرقة حصن الثقافة، برعايتها للكتّاب الشبان ، وبإنتاجها لأرقى نماذج المسرح الغربى . إلا أن تجاهل الفرقة التام — بل وازدراءها — للمسرحية الدارجة عرقل مساهمتها فى تطوير المسرح المصرى المعاصر .

---

(١١) Neville Barbour, "The Arabic Theatre in Egypt", *Bulletin of the School of Oriental Studies* (1935-37) p. 184.

(١٢) محمد مندور ، المسرح (القاهرة دار المعارف ١٩٦٣) ، ص ٤٧ .

(١٣) المرجع السابق . (١٤) المرجع السابق .

(١٥) Abd El Rahman Sidky, "Le Theatre Arabe", *La Revue du Caire* (Nov. 1960) p. 315.

(١٦) المرجع السابق ، ص ٣١٦

وقد كان لاهتمام الدولة المتزايد بالمسرح ، أثر مباشر على أول مواسم تلك المرحلة ، فقد جاء فى إعلان الممثلة — المديرة «فاطمة رشدى» لهذا الموسم ، ذكر مسرحية مصرية بعنوان «**الشهيدة**» ، لمؤلف جديد اسمه محمود كامل ، وأخرى بعنوان «**فاطمة**» ، وهى دراما معاصرة لنفس الكاتب[١٧] . بالإضافة إلى ذلك ، أخرجت فاطمة رشدى — لأول مرة — مسرحيتين من روائع الشاعر أحمد شوقى[١٨] . الأولى «**مجنون ليلى**» ، وهى دراما شعرية تتناول أسطورة شعبية بطلها قيس الذى جُنّ بسبب حبه الخائب لليلى . . والثانية «**مصرع كيلوبطرة**»[١٩] ، التى أكّد مؤلفها المضمون الوطنى لقصتها ، فى الوقت الذى تبدو فيه متأثرة بمسرحية شكسبير . وأكثر منها وطنية مسرحية «**قمبيز**» ، التى أخرجها يوسف وهبى فى نفس الموسم . ويرجع اهتمام شوقى بشخصية هذا الملك الفارسى ، إلى اعتقاده بأنه مصدر كل ما حلّ بمصر من مصائب ، فمنذ الغزو الفارسى لمصر وهى واقعة تحت نير السيطرة الأجنبية[٢٠] .

وفى تقديرى ، أن أهمية هذه المسرحيات — وغيرها من مسرحيات شوقى المكتوبة بين عامى ١٩٢٨ و ١٩٣٢ — لا يرجع إلى خصائصها الدرامية ، بل يرجع إلى تأثير شعرها الغنائى . لهذا ظل دورها فى المسرح محدوداً . ومع ذلك ، فقد استطاع

(١٧) سهيل ، «عالم التمثيل» ، مجلة المصور (٢٣ أكتوبر ١٩٣١)

(١٨) سهيل ، «حديث مع الأستاذ عزيز عيد» : مجلة المصور (٨ مايو ١٩٣١)

(١٩) «الموسم المسرحى الحالى» ، مجلة المسرح المصرى (١٥ مارس ١٩٣١) ص ٢٠ .

(٢٠) Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, p. 132

شوقى — فى معالجته الوطنية للموضوعات التاريخية الشعرية — أن يعكس ذلك الحس القوى الذى كان منتشراً فى المسرح .

وتعد ميلودرامات يوسف وهبى أكثر تعبيراً عن الاتجاهات المتمصرة فى المسرح . وفى ذلك الوقت ، تحول الممثل — المدير يوسف وهبى إلى مؤلف مسرحى ، وكتب أولى ميلودراماته : **«أولاد الذوات»** ، التى كانت قنبلة الموسم . وفى العام التالى ، مثل الجزء الثانى بعنوان : **« أولاد الفقراء»** ، التى ظفرت بنجاح مماثل . وجدير بالذكر أن هاتين المسرحيتين أعلن عنهما بوصف كل منهما « دراما عصرية مصرية أخلاقية »[21] . وهما — على عكس مسرحيات شوقى التاريخية — تعالجان موضوعات اجتماعية . وتقوم مسرحية **« أولاد الفقراء »** على حبكة معقدة ، تحكى قصة فتاة تدعى « بمبا » ، كانت ثمرة زواج بامرأة فقيرة ، وأغواها ابن عمها الثرى ، فينتقم الخال لشرف أخته بإطلاق النار عليه ويصيبه . وعندما يخرج الخال من السجن ، يقع فريسة المخدرات . وفى النهاية ، يقتل « بمبا » المريضة بالزهرى ، ثم يصاب بالجنون[22] . وتتناول المسرحية مسائل اجتماعية عديدة ، على رأسها المظالم التى تعانى منها الطبقات الفقيرة والتركيب الطبقى للمجتمع المصرى . لذلك تمثل هذه المسرحية — بالرغم من أسلوبها الميلودرامى — خطوة طيبة

---

(٢١) « الأهرام » (٢ يناير ١٩٣٢) .

(٢٢) Barbour. "*The Arabic Theatre in Egypt*".

يلاحظ أن أولى المسرحيات الاجتماعية فى المسرح الأوروبى ، مثل : « إميليا جلوتى » (Emelia Galotti) لليسنج Lessing و « مريم المجدلية » (Maria Magdalena) لهيبل Hebbel ، تهتم بمصير فتاة غرر بها وبموقف المجتمع من محنتها .

نحو المسرح المحلى ، نظراً لواقعيتها ولغتها الدارجة .

على أن خطوة حاسمة اتخذت فى هذا الصدد ، هى التى خطاها المسرح الكوميدى . فلم يكن التمصير — عند الريحانى والكسار — مصطلحاً جديداً . لأن المسرح الكوميدى يصطبغ منذ نشأته بطابع محلى . ولقد أوعزت إليهما الحركة الأيديولوجية فى الثلاثينات بأن يرتفعا بأعمالهما إلى مستوى المسرح الاجتماعى الأخلاق .

وقد شهدت فرقة الكسار بعض التغييرات فى موسم ٣٠ — ١٩٣١ . فحتى ذلك الوقت ، كان الكسار يخرج كوميديات موسيقية أو أوبريتات ، تمضى حبكتها على وتيرة واحدة . وهى ليست فى الواقع سوى تنقيح لفصل مضحك غير متطور ، فالبطل يحب البطلة ، لكن يفرق بينهما القدر أو ملك أو وزير شرير . ولا يلتئم شمل العاشقين إلا عن طريق حيل الخادم "عثمان" الذى يتصف بطيبة القلب والمكر معاً [٢٣] . وكان الكسار يؤدى دور "عثمان" ، ويستخدم اللهجة النوبية فى حديثه . وكان يمثل أدوار العشاق (وهم مطربون فى نفس الوقت) . ألمع مطربى الفرقة : حامد مرسي وعقلية راتب [٢٤] . وكانت نصوص فرقة الكسار — ومعظمها مقتبس من أوبريتات إيطالية — بقلم حامد السيد ، الذى تخصص فى اقتباس أعمال الفرقة ، كانت تقوم غالباً فى إطار من التاريخ العربى الإسلامى وفى جو « فانتازى » Fantasy من «ألف ليلة وليلة» [٢٥] .

---

(٢٣) « سرقوا الصندوق يا محمد على مسرح الماجيستيك » ، مجلة المصور (١١ ديسمبر ١٩٣١) ص ١٦ .

(٢٤) المرجع السابق .

(٢٥) المرجع السابق . ربما تشبه أوبريتات « ألف ليلة وليلة » التى قدمها الكسار =

إلا أن الكسار تحول عن هذه القاعدة عام ١٩٣١ ، عندما اقتبس «البخيل» L'Avare لموليير[٢٦] . وكان الكسار يأمل فى مسايرة العصر باختياره هذه المسرحية الفريدة . ونجح فى ذلك ، فقد جاء تمصيره للبخيل مشوقاً للغاية ، مما دفع به — طفرة واحدة — إلى مجال الكوميديا الراقية ، الذى لم يقتحمه من قبل . ويرجع نجاحها للأسباب الآتية : أولا : وقوع أحداث المسرحية فى بيئة عصرية ، وشخصياتها واقعية من سكان المدينة ، وليس بها عناصر « فانتازية » ولا عشاق ولا نِمَر راقصة[٢٧] . ثانياً : أن المسرحية استمدت تأثيرها الكوميدى من مواقف المسرحية ومن شخصية البخيل ، لا من نكات مبتذلة مألوفة . وقد كان الكسار فخوراً بعمله هذا ، لما تضمنته الكوميديا من مغزى أخلاقى . . هو مساوئ البخل[٢٨] .

لكن الكسار لم يستطع دعم هذه المحاولة الناجحة فى مجال الكوميديا الراقية . وفى الأعوام التالية ، تعرضت فرقته لأزمات طاحنة لسوء الأحوال المالية ومنافسة السينما « والميوزيك هول » للمسرح . وفى تلك الفترة مثل الكسار فيلمين هما : **«بوّاب العمارة»** (١٩٣٤) و **«أيام المنى»** (١٩٣٨) . وقد أثبتت هذه الأفلام نجاح الكسار فى ذلك الميدان الجديد ، على حين أخذ نجمه فى المسرح يأفل . وفى عام ١٩٣٤ ، اضطر إلى ترك مسرحه العتيد « الماجستيك » ، وانتقل إلى روض

= فى تأثيرها كوميديات موسيقية مثل « قسمت » لرودجرز وهامرستين Rodgers and Hammerstein

(٢٦) المرجع السابق .

(٢٧) « الأستاذ الكسار يتحدث عن مشروعه الجديد » ، مجلة الصباح (٩ أكتوبر ١٩٣١) .

(٢٨) المرجع السابق .

الفرج حيث كان يحشد أوبريتاته القصيرة (وهى من فصل واحد غالباً) فى عروض « ميوزيك هول » [٢٩] . واستمر نشاطه على هذا النحو حتى عام ١٩٤٩ ، فى ذلك الوقت سرّح من تبقى من أعضاء فرقته ، وانضم إلى «المسرح الشعبى» ، وهو فرقة حكومية تكونت من ممثلى الفرق المنحلة ، وكانت تقوم برحلات إلى الأقاليم لتقديم عروضها . وفى عام ١٩٥٢ ، طلبت الفرقة القومية — التى تنبهت أخيراً إلى وجود المسرح الكوميدى — من على الكسار أن يمثّل من اقتباسه مسرحية «البخيل» ، لكن هذا الاعتراف جاء متأخراً، إذ سقط الرجل فى « الكواليس » ليلة الافتتاح [٣٠] .

والواقع أن الكسار قد تقاعد عن تلبية احتياجات الذوق المسرحى المتغيّر [٣١] . كذلك لم يكن لديه كاتب قدير . وفى اعتقادى أن العامل الرئيسى وراء أفول نجمه ، هو تمسكه بشخصيته المسرحية، الخادم « عثمان »، فعندما ملّ الجمهور شخصية عثمان ، لم يجد الكسار شيئا يقدمه . وقد أثبت الريحانى أنه فنان أريب ، إذ تخلى أولا عن شخصية« كشكش بك»— قبل وقت بعيد — برغم أنه ظل يحييها من حين لآخر .. كما كان — فى نفس الوقت — قادراً على مسايرة الزمن. وقد كانت للريحانى أيضاً أهداف طموحة فى الكوميديا . فى مطلع الثلاثينات، أدرك أن الوقت قد حان لنضج الكوميديا المصرية .

وفى وقت لم يكن يوجد فيه مؤلفون مصريون ، كانت المسرحيات الفرنسية تشكّل هيكل كوميدياه الجديدة . وحين كان ينسج حولها مادته، كان يفعل

---

(٢٩) « فى عالم التمثيل والسينما » مجلة المصور (٣٠ مارس ١٩٣٤) ص٢٨ .

(٣٠) حديث مع ماجد على الكسار .

(٣١) « فرقة الأستاذ على الكسار بين الماجستيك والبرنتانيا » ، مجلة الصباح (٣٠ سبتمبر ١٩٣٨) .

أكثر من مجرد نقل المشاهد من باريس إلى القاهرة ، أو استبدال «چان بمحمود» [٣٢] .

وكان الريحانى يمزج المشاهد والشخصيات المصرية بواقعية أشد عمقاً مما جاء به الكسار أو وهبى . وتعد ميلودرامات وهبى — المعقّدة ، العصرية ، الناجحة — ممهدة للواقعية ، التى كانت قد ظهرت مثلها فى أوربا قبل زمن طويل فى مسرحيات « ليسنج » Lessing « وهيبل » Hebbel ، أو فى مسرحيات « دوماس » الابن ، الأكثر واقعية . وتقترب واقعية مسرحيات الريحانى فى تلك الفترة ، من واقعية « إميل أوجييه » Emile Augier و « مارسيل بانيول » ، بل و « شو » Shaw . وكان ينتمى فى الوقت نفسه ، إلى كتاب الكوميديا الاجتماعية ، سليلة « مسرحية الفكرة » La pièce à thèse . فهو أيضاً كان يعتقد أن الكوميديا ينبغى أن تكون مفيدة . وهو وإن لم يكن مدافعاً عن فلسفة معينة ، إلا أنه كان يؤمن ببساطة بأن الكوميديا لابد أن تكون مرآة المجتمع ، وتعكس عيوب المجتمع ، وتساعد بذلك على إصلاحه . وليس ثمة ما يدعو إلى تأكيد سيطرة نظرته الأخلاقية على مفهومه للكوميديا . فلعله سيقول مثل دوماس الابن :

« أؤكد أنه من الضرورات الأساسية للمسرحية : الضحك والدموع والانفعال وحب الاستطلاع ، ومنها أيضاً : أن نودع الحياة فى خزانة الملابس ! لكنى أصر على أنى أستطيع ، عن طريق هذه العناصر جميعاً ، ودون التقليل من شأنها ، أن أؤثر فى المجتمع إذا تناولت العلل بدلا من النتائج . وأستطيع كذلك أن أعالجها . أعنى ، أنى حين أسخر من البغاء وأصفه وأمثله ، فأنا أتمكن

---

(٣٢) Barbour, "The Arabic Theatre in Egypt".

بذلك من أن أجبر الناس على مناقشة هذه المشكلة ، كما أجبر المشرع على أن يراجع القانون . وبهذا سأكون قد أديت واجبى كإنسان [٣٣] .

ونلمس نفس المعنى فى كلمات الريحانى الآتية :

« والتمثيل يجب أن يهزّ العاطفة ، فيترك فيها الأثر المرجوّ ، فتنتج العظة ويكون الدرس المفيد» [٣٤] .

وتعالج معظم كوميديات الريحانى الناجحة عيوب المجتمع . وفى أقوى مسرحياته تتوارى النزعة إلى العظة وراء غلالة من الفكاهة الراقية أو التهكم الهادف . لكنه لا يرضى أبداً ، سواء — كان ذلك بقصد أو بدونه — بأن يغيب عن أذهاننا أ فنان يوَجهه حسّ أخلاقى ووعى بالعدل الاجتماعى [٣٥] . وهذا ما يتضح على الأخص فى مسرحية « **الجنيه المصرى** » ، وهو العنوان الذى أطلقه على اقتباسه لمسرحية بانيول الشهيرة « **توباز** » ، التى يناقش فيها الريحانى مادية المجتمع وفساده بمرارة المثالى البائس . ويُلاحَظ أن الريحانى فى صياغته لحبكة « **الجنيه المصرى** » ، يلتزم إلى حد كبير بحبكة « **توباز** » . لكن إصالته تكمن فى الأسلوب الذى استخدمه فى تحوير الدوافع واللغة والبيئة حتّى تكتسب طابعاً مصرياً ، وفى تعليقه كذلك على المساوئ الاجتماعية ، والعيوب الأخلاقية .

وتدور أحداث المشهد الأول من الفصل الأول فى أحد فصول مدرسة إبتدائية ،

---

(٣٣) Barett H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York : Crown Publishers Inc., 1965), p. 371

(٣٤) « بين الحكومة ومديرى الفرق والاتحاد — كلمة صريحة » ، صحيفة « المقطم » (١٨ مارس ١٩٣٤) .

(٣٥) حديث مع بديع الريحانى .

حيث يشاهد المدرس (ياقوت — توباز) وهو يملى عبارة على أحد التلاميذ وتدخل ابنة الناظر نعيمة (Ernestine) ، لتطلب مساعدة المدرس لها فى تصحيح كراسات الواجب ، فلا يلبث أن يتودد إليها . وتكاد تتشابه أحداث المسرحيتين ، لكن ثمة اختلافاً بين البيئتين . إن فصل « توباز » نموذجى ، يسوده النظام ، وتحكم سلطة المدرس علاقة التلاميذ به . . على حين نجد فى فصل ياقوت جميع عيوب ومساوئ مدارس الأحياء الشعبية بالقاهرة . فالتلميذ يجيب ياقوت « بوقاحة » . وفى أثناء مشهد الغزل ، يقاطع التلاميذ ياقوت بسخرية وسفاهة ، لا يلبث أن يعنفهم عليها ياقوت بالسباب والتهديد . والغزل مختلف تماماً ، فالشخصيات الفرنسية التى تلتزم ببروتوكول اجتماعى ،إنما تعبر عن مشاعرها باستحياء أو تخفى هذه المشاعر ، على حين نرى ياقوت — فى الجانب الآخر — يغازل نعيمة بعبارات رومانتيكية غرامية تشيع فيها حرارة الشرقيين وتمتزج بالنكات الريحانية ، فتستجيب لها نعيمة بدلال سافر على طريقة بنت البلد .

ثم يقدم الريحانى مشهدين ، لا نجد نظيراً لهما عند بانيول ، ولكنهما يصوران بوضوح شريحة من مجتمع القاهرة : فتاجر السمك دسوقى رجل أمى فهلوى وقح سليط اللسان ، وهو نموذج يتكرر فى مسرحيات الريحانى التى مُثلت فى تلك المرحلة . وفى هذا المشهد يأتى دسوقى ويشكو لياقوت سوء درجات ابنه :

دسوقى : **(من الخارج وبيده ابنه)** خش ياخايب يابوبوش عكر . . ينعل أبو الخِلْقة على أبو اللى بيحبوها . . أنت تلميذ أنت ؟ . . والنبى لاصفى دهن أبوك . . **(داخلا)** . . السلام عليكم يا بن المزْغُود . . .

ياقوت : إيه مزغود مين ؟ . . المزغود أنا !

دسوق : استنى علىّ . . أنا أديك تلاتين صاغ أكعُّهم شهرى من دم قلبى . . تلاتين صاغ تمن أربعة أرطال سمك علىّ فى الدكان . تلاتين صاغ ما باكْسَبْهُمش إلا بالضالّين . طيبون يا أفندى .

ياقوت : الله يحفظكم . . إنما يعنى . .

دسوق : ما انَّمَاش . . عدم المؤاخذة ، الواحد طالعه زرابينه من الأزمه ومن وقف الحال . آه أنا باحُطّ على مقْصوف العمر ده ٣٠ صاغ عندكم فى المخروبة دى . . وقْة السمك ما بتِكْسَبْش معايه تلاته ابيض . . إزاى الحال يا ابن سيدى .

ياقوت : سيدى إيه ؟ . . أنا أعرفك ؟ . . الحال زى ما انتا شايف كده . حضرتك تبقى والد التلميذ ؟

دسوق : هِبَابُه يا سيدى . . زِفْتُه ، لِطامُه ينعلْ أبو كده . ده وقت ناشف قوى يا حضرة . . أنا بادفع ٣٠ صاغ فى المخسوفة ، والزبون دلوقت على بال ما يشترى بقرش صاغ بينَشّف ريقى . . آه دلوقت الزبائن بقُمْ شُحّ يا حضرة .

ياقوت : أيوه . أيوه . . بصرف النظر ، التلميذ ده تبقى حضرتك والده ؟

دسوق : شوف ياخويه . . أفّ ، دى المعايش . . مُرَّة ياحضرة ، والكار بتاعنا احنا ياسَماكه وِحِش ، تصدق بالله ، أنا أول امبارح با بيع بيعه لواحد زبون زى حضرتك كده ، فاصلنى فاصلته . . مسافة ما وزنت له ، كان سهّانى وجرّ من

المِشَنّة تلات قراميط وخبّاهم فى جيبه .. قليل الذّمة ! . .
يسرقونا فى عِزّ الظهر الأحمر .

ياقوت : موش القصد . . الغرض حضرتك تبقى والده ؟

دسوقى : نعم . حضرتى أبقى والده . . لا حضرتى أبقى والدته . .
وده برقع يانِخّ . . ده شىء يِسِمّ البدن . دنا باقْطَعهم
من قوتى ٣٠ صاغ كل شهر ، لا مقطوعة ولا ممنوعة . .
وده علشان يتعلم له حِسْبة ، جمعية ، ضربية .. يتعلم له صورة
فى دُنْيِتُه . . يتعلم ديانه . . يتعلم شوية أدب من الناس
الطيبين اللى زى حضرتك . أمّال .. ونِعْم بأهل العلم ، بأهل
الفضل ، بأهل التفطّن .. دنا النهاردة لقيت لِقِيّه بمشاهدة
حضرتك .. دى مشاهدة الأجاويد غَنِيمة . يا سلام على
الوِشّ المُصْبِح . شايف الناس الكُمّل يا بن الصايْعَة .
اللهم صلى عالنبى . . هى القيمة تستخبى . . انفتح
يا حضرة . .

ياقوت : انفتح ؟ ! ! . . إيه هو اللى انفتح ؟

دسوقى : أشعل .

ياقوت : إيه ، سيجارة ؟

دسوقى : لأصابونه . . ده شىء يجنن . أشعلها وتوكّل .

ياقوت : شيل . شيل . ممنوع قطعيًّا . . ممنوع بتاتًا .

دسوقى : بتاتًا ؟ ! . . كلمْنى كويّس ، بلا بتاتًا ، بلا حتاتًا . .
هات بوزك . . ولّع .

ياقوت : وبعدين فى الراجل الملحوس ده ؟.. ما بَتْشـربش دخّان .. غير مسموح . . بقّى لى دلوقت مع حضرتك ربع ساعة ما فهمتش غير اسمك ، والراجل اللى سرق منك القراميط . . فيه خدمة فى المدرسة ؟ . . يلزم حضرتك حاجة من المدرسة ؟

دسوقى : خدمة ؟ ! . . ما يلزمش خدمة . . جاى ابَصْبَص لحضرتك . . غور ، ولا مؤاخذة !

ياقوت : يا راجل انت ما تبقاش كِلِحْ . اتكلم من غير لسانك ما يِزْلِف .

دسوقى : (لابنه) ناولنى السَّرْكى المِنَيِّل بتاعك .

ياقوت : السركى ؟ . . احنا عندنا سركى ؟

دسوقى : أنا عارف لك بقّى بتسمّوها إيه .

التلميذ : شهاده يابا .

دسوقى : آه ، شهاده يافالح ، يامرهوف ، ياللى جايب لى السَّبْع من ديله . يا فرحتّى بالتلاتين صاغ اللى حارقين قلبى على الفاضى . . اسمع يا خوجه أفندى ، أستقرى حضرتك وفهمنى بند بند ، على نتيجة الشهادة المِطَيِّنة دى .

ياقوت : وانت مالكْش عنين تقرا .

دسوقى : نعم ؟ . . بتألّس يا بو مناخير زى بلح البحر .

ياقوت : بلح البحر ؟ . . اختشى يا راجل يا بتاع السمك . . هى

العبارة إيه ؟ . . كلهم ما سكين قافية مناخيرى .

دسوق : قول ! . . استـقـرا بأقولك ، أحسن دمى قرَّب يسخن .

ياقوت : يسخن . . ياحضرة أنت هنا مش فى حلقة السمك . . واجب تهـدّى دمك . . لغة عربية ، صفر .

دسوق : صفر واحد .

ياقوت : إيه هو اللى واحد واتنين ؟ . . صفر يعنى صفر .

دسوق : صفر واحد ؟. أيوه خافوا من ربنا ، دول ٣٠ صاغ طالعين من حـبـابى عـينية . . إيوه خلوهم صفرين ، يعنى خلاص قـرـصـنوقوى ؟ . . اللى يحُطّ صفر ، ما يحُطّش صفرين ، ما يحُطش تلاته ؟ . . هى الأصفار قد كده عليكم بفلوس ؟ . . دنـا بابيع وقة السمك من دول ، باحُطّ فوقها ٤ بساريات ، ما تحُطوش أنتم أربع أصفار على تلاتين قرش .

ياقوت : دى مصيبه ! . . إشْ جاب ٤ أصفار لأربع بساريات . . يا راجل يا جاهل ، ياراجل يا أمى .

دسوق : أمك راجل ؟ . . يا ابن أم شنب .

ياقوت : هس اخرس ! . . يافراش !. . اندهـلـك الفراش يطـلـعلك بره . . دى لهجة تتكلم بيها قدام الطلبة ؟

دسوق : هيه . . قول ! . . استقرا ، بعد ين . . آه يا نارى ! . . يا الله السلامة .

ياقوت : ديهندِى ، ما هو راجل سَمِجْ ، الديانة ٣ .

دسوق : عال ، أهو كده عظيم .

ياقوت : ٣ من عشرين . !

دسوق : زى بعضه ، إنشا الله من خمسين . ٣ حاجة تَشرّف ، حاجة تطوّل الرقبة .

ياقوت : حساب ٣ .

دسوق : رِضـَا .

ياقوت : أشْيا ٤ .

دسوق : معدن .

ياقوت : جغرافيا . . .

دسوق : آه ، بتاعة إيه دى ؟ . . انتو بتِدّو العيال فوتوغرافيا . . إيه حاتْطَلعُوهم مَصورّاتية . وأنا جايبُه هنا علشان يشيل صندوق ويسرح جنب سور الجنينة ؟ . . قال فوتوغرافية قال . . .

ياقوت : أعوذ بالله . . دى السمك بتاعه يمكن يفهم أكتر منه . . جغرافيا غير فوتوغرافية ، وفوتوغرافيا غير جغرافيا .

التلميذ : جغرافيا يـَابـَا . . جغرافيا بتاعة الأرض كُرَوِيـّة تلفّ حول نفسها .

دسوق : إيه ؟ . . تلفّ حول نفسها ؟ . . هى دى نحلة ؟ . .

التلميذ : الأرض يابا .

دسوقى : الأرض ، اللهم لااعتراض يارب . . الأرض يا خوجه أفندى بتلف حوَاليْن نفسها .

ياقوت : وبعدين بقى ؟ . . إيوه الأرض تلفّ حول نفسها . . مرة كل أربع وعشرين ساعة .

دسوقى : يا أخى جاك أربع وعشرين عقربه تِلوش طرَاطيف جِتّتك . وأنا ؟ . هوّ أنا إيه ؟ . واكل بعقلى طَاطُورة . الأرض بتلفّ ؟ . . الأرض اللى احنا فوقها بتلف ؟ . . وبادفع ٣٠ صاغ علشان تبوظوا عقل الواد ؟ . . وتقولوا له الكلام ده ؟ . . الأرض بتلفّ ياجاموس ولابِس بدْله ؟ بتلفّ ؟ . .

ياقوت : أيوه بتلفّ يا جاهل ، ياغبى . . ولولا أن الأرض بتدور ، لما توَجَدَ تعاقُب الليل والنهار ياعجل البحر .

دسوقى : وحياة أمك بتلف[٣٦] ؟

ويدفع الناظر دسوقى إلى الوراء ، لكى يمنع الصدام بينه وبين ياقوت . لكن تقع بينهما مشاجرة هزلية ، يهدّد فيها دسوقى بضرب يا قوت . ويتهجّم عليه مرة أخرى . . ثم يختفى دسوقى من الحبكة ، لأنه يظهر فى المشهد كلون محلى فقط . وفى هذه الأثناء ، يلقى الناظر — الذى أغضبه خروج تلميذ من المدرسة — درساً بليغاً على ياقوت فى أهمية المال . هذا الحدث — مثل

(٣٦) « الجنيه المصرى » ؛ حصلت على مخطوطة المسرحية من أحمد جمال الدين ، وهو ممثل سابق بفرقة الريحانى ، وحقق النص الأستاذ بديع الريحانى .

معظم الأحداث الموعظية ــ لاوجود له فى مسرحية « توباز » .

الناظر : ما هو موش كده يا أستاذ . حُسْن التَّصرف ما هوش متوفّر عندك . حضرتك لازم تكون عندك مُرونة . لازم تكون عندك هَوَادَه . . مُلاينَه ، مُسَايْمه . واحد زى ده له عندنا ولد ، بِنِلْحَسْ منه شهرى ٣٠ صاغ فى ١٢ شهر بثلثمائة وستين صاغ . . ولما الأرض بتاعتك بتلِفّ يا حضرة الأستاذ ، يقوم يلف معاها ٣٦٠ صاغ فى الهوا . يعنى بتعبير آخر ، حضرتك نَكْبَة على ماليّة المدرسة .

ياقوت : لكن يا حضرة الناظر . . .

الناظر : بس يا ياقوت أفندى ، إفهم منى كويس . . اتنور ، ما تبقاش عقيم .

ياقوت : عقيم ؟

الناظر : ما تعارضش يا ياقوت أفندى .

ياقوت : لا يا حضرة الناظر ، العفو .

الناظر : ما هى المبادئ يا ياقوت أفندى مَصْلَحة . . ما هى الفضائل يا ياقوت أفندى مَصْلحة .

ياقوت : إيه ؟ . . كله مصلحة . . مصلحة .

الناظر : ما هى الدنيا يا ياقوت أفندى هىّ الشَّخْشَخَة ، هىّ النَغْنَغَة ، هى الجنيه . تِتزَعْزع دُوَل ولا يِتزَعْزَع الجنيه . . تِضْمَحِلّ ممالك ، والجنيه رابِطْ فى البنوك كالأسد .

ياقوت : أسد فين ياحضرة الناظر ؟ . . ده بقى زى القطط ، نازل يبرف .

الناظر : تعتمد على مواهبك تجوع ، تعتمد على فضايلك تحفى ، تعتمد على إيديك تشحت ، تعتمد على قوة ذكائك تغتنى وتكيس . . الراجل المدرب يا ياقوت أفندى ، هو الراجل اللى عقله يشغل المغفلين لمصلحة جيوبه .

ياقوت : لكن دى نظرية فاسدة ياحضرة الناظر ، معناها يختل نظام الشرف ، تنعدم الذمة ، تنمحى المبادئ القويمة .

الناظر : ياقوت أفندى . . أنت حمار !

ياقوت : طور ، حمار . . لكن ياحضرة الناظر . .

الناظر : ما تعارضش يا ياقوت أفندى .

ياقوت : حاضر ياحضرة الناظر .

الناظر : الشرف ، الذمة ، المبادئ القويمة . كلها يا ياقوت أفندى تشتريها بالجنيه . عندك جنيه تقدر تشترى ذمة ، تشترى شرف ، تشترى مبادئ . . ما عندكش جنيه ، ما عندكش لا ذمة ، ولا شرف ، ولا مبادئ .

ياقوت : إيه ؟ . . هى دى حاجات فى الكانتو ياحضرة الناظر . . اشترى جزمه ، اشترى قميص بعشرين ، بخمسين قرش . . لكن اشترى ذمة ، شرف ، ده كلام ما حصلش أبداً . . أبقى أنا علشان حاجه اسمها جنيه ، أوقف حركة الكورة الأرضية أخل نظام الجغرافيا . . ما خليهاش تلف ؟ . . أنا علشان

حاجة اسمها جنيه أبيع عقليّى لواحد سماك ؟

الناظر : وتبيع له چاكتّك .

ياقوت : أبداً ياحضرة الناظر ، مستحيل . . أأكد لك . مستحيل .

الناظر : ياقوت أفندى اخلع چاكتتك ، حا اشتّريها .

ياقوت : ولا بألف جنيه ، ولا بعشرة آلاف جنيه كمان .

الناظر : لا بعشرين جنيه . آهُمْ (يخرج محفظته من جيبه) .

ياقوت : بتتكلم جد ياحضرة الناظر ؟

الناظر : يا قوت أفندى . . زررّْها تانى ، دى ماتَسْتَهِلْش ثلاثة تعريفه . . فقط كنت باضْرَبْ لك مثل[٣٧] .

وتعكس التيمة الرئيسية للمسرحية الهدف المادى للناظر ، مكتوباً بعبارات شديدة البساطة . كما تبين الحبكة كيف استوعب يا قوت هذا الهدف .

ويطابق بقية هذا الفصل نظيره فى «توباز» ، إذ تصل سيدة جميلة راقية تدعى « فتاكات » — فى مسرحية الريحانى — لزيارة المدرسة لإلحاق ابن أختها بها . ونعلم أن ياقوت يعطى درساً خصوصياً له . وعندما تتبين سوء حال المدرسة ، فإنها تتراجع . لكنها تعد ياقوت بالاستمرار فى إعطاء الدرس المنزلى . ويجرى المشهد التالى بين ياقوت ونعيمة . وفيه يحاول مغازلتها تبعاً لنصائح خميس ، لكنه عندما يهم بتقبيلها ، تصفعه . وفى مشهد لاحق ، يحاضر ياقوت تلاميذه فى مثاليات الأخلاق ، مستشهداً بالحِكَم المعلّقة على جدران الفصل وهى : « المال

(٣٧) الجنيه المصرى .

ليس طريق السعادة » ، و « الفقر حشمة » . . . إلخ . يلى ذلك منظر شهادة امتحان الفترة . فنى تلك اللحظة، تأتى امرأة ثرية هى أم لثلاثة تلاميذ ، وتشكو من سوء الدرجات التى أعطاها ياقوت لابنها ، ويصر الناظر على تصحيح « الخطأ » الذى وقع فيه ياقوت فى أثناء رصد الدرجات ، لكن ياقوت لا يوافق الناظر ، لأنه لم يدرك مقصده . وتهدد المرأة بإخراج أبنائها الثلاثة من المدرسة ، فيغضب الناظر من ياقوت . وعندما يكتشف أن ياقوت يسعى فوق ذلك للفوز بقلب ابنته ، فإنه يبادر بفصله من المدرسة .

وبالرغم من أن أحداث « **الجنيه المصرى** » تماثل ما جاء فى « **توباز** » ، فإنها تتميز عنها بجوها المصرى . فدرس ياقوت عن مثاليات الأخلاق — مثلا — تتخلله نكات وعبارات تهكمية ، كما أن استجابة التلاميذ للدرس لا نجد مثيلا لها — فى بذاءتها وفحشها — فى أى فصل دراسى بفرنسا . والأم الثرية ، ليست هى « البارونة » المتعالية المتعجرفة فى « **توباز** » التى تتشدق بادعاءات الطبقة الاجتماعية ، وإنما هى نموذج لقاهرية حديثة النعمة ، متواضعة النشأة ، سوقية ، مشاكسة ، سليطة اللسان .

ولما كان الريحانى حريصاً على تمصير المسرحية، فإنه يضيف إليها عناصر كثيرة ويحذف أخرى . فالفصل الأول أطول كثيراً منه عند بانيول ، وحظه من الكوميديا أوفر .

وفى الفصلين الثانى والثالث — اللذين يقابلان الثانى والثالث والرابع فى « **توباز** » — نرى ياقوت وقد اندمج فى بيئة « محترمة » ، تضم طائفة من الماليين المحتالين . وتتحايل عليه فتاكات لكى تجعل منه « واجهة » لهذا الوكر المالى ، لكنه سرعان ما يحذق أساليب هذا الطريق الجديد فى الحياة . والريحانى أقل اهتماماً

من بانيول بمختلف التحوّلات النفسية الدقيقة التى يمرّ بها بطله ، من المثالية الأخلاقية إلى حالة الفساد الكامل . وهو — لذلك — يحذف معظم مواد الفصل الثالث عند بانيول ، ويسير فى اقتباسه على نهج أخلاقى ، تهكمى ، جرىء . ومن ثم فالفصل الثالث مشحون بمونولوجات تكشف عن تطوّر شخصية ياقوت . ولا نجد مثيلا لهذه المونولوجات فى «توباز» . وعندما تبدى فتاكات إعجابها — فى مونولوج طريف — بالسرعة التى تطوّرت بها شخصية ياقوت ، فإنه يجيبها قائلا :

ياقوت : طبعًا ، البركه فيكم . هو مين معاشِرْكم ولا يِشيلش بُرْقُع الحيا . ٨ تشهر ياست هانم وأنا با تفرّج على السرقة عينى عينك على المكشوف . . ٨ تشهر وأنا باتمرّن على الشفْط والنحتْ واللهط والمَهْط فى أموال مخاليق الله . جيتلكم هنا مغمَّض ، خايف من ربنا ، أختـَشى من خيالى ، فاهم أن الدنيا ضمير . . أن الدنيا شرف . . بوَّظْتوا ذمتّى . . طيَّرتو ضميرى . . ضيـَّعتوا شرفى .هو أنا أنسى ياست هانم نهار ما عينْتونى بـَصْمـَجى بِصِفـَة طرطور ،وتقولولى مقاول ، ومهندس معمارى ، وتِمـْضى سُكـَّيتى . أنا أنسى الحدّوته اللى مالْهاش لا أصل ولا فصل . . الحدوته الفالْصو اللى اخترعتيها علشان تجرَّينى على بوزى . . أبويا مات ، أمى اتوَفـَّت ، وقعدت اتنهـّد بين الأربع حيطان . مش فاكره حضرتك الدموع اللى بقت نازله من عينيكى تخُرّ ، وكل ما تشوفينى حاراجع ضميرى ، تروحى خابْطـَانى التـَّنْهيده من دول

أبُصْ ألاقى رِجْلى اتكَعْبِلِت فى عتبة الباب ، ورجعت
تانى أعيَّط جنبك زى الحمار . مش فاكره لما خدَّرتى
أعصابى بآه ياوكْسِتى ، وآه ياقَطْعِتى . . وأنا ، آه
يا أمْضِيتى ، وآه يافُرْمِتى لما نَقَشْتَك ياقوت ، ياقوت ،
ياقوت ، على رزمة أوراق تِوَدّى طوكر فى إكسبريس .
بقى أنتم تشرّبونى من بحار الفُجْر ده كله ، وعايزين النهارده
أمْسِكْلِكُم سِبْحه فى إيدى ؟ . . هو اللى يزرع بصل
يلاقى تمْر حِنه ياست هانم ؟ (٣٨) .

هذا هو بالضبط إحساس المثالى بالمرارة ، عندما يتبدد وهمه . ويشتد هذا الإحساس مرارة فى المناجاة التالية ، حيث يكشف ياقوت عن علمه بالفساد الذى يقوم عليه نجاحه لصديقه القديم الشريف خميس .

ياقوت : إيوه ، أنا اللى كنت باصلَّح الأخلاق . أنا اللى كنت باعْبُد
الشرف عبادة . . أنا اللى كنت بالَقّن تعاليم الفضيلة . .
أنا اللى كنت بازْرَع فى النفوس مبادىء الفضل والأمانة . .
أنا اللى فى مقابل ٢٧٠ قرش فى الشهر ، كنت أدرّس فى
اليوم ست حصص ، واقف على رِجْلَىّ ، وراضى ومقتنع
بالقليل ، وانطردت فى لحظة ، بعد خدمة ١٥ سنة ،
زى ما تنطرد الكلاب ، وده علشان إيه ؟ . . علشان
ما فَهَمِتش أنه علشان مَرْضَاة حضرة الناظر ، وكان

---

(٣٨) الجنيه المصرى .

لازم أغيّر العقائد وأضلل الحقايق ؛ وأقلب نظام العلم ، واقرّ بأن الأرض ما بتلفّش. ولما الصُّدَف الغريبة — اللى ما عرفتش إن كانت سيئة وإلا سعيدة — رَمِتْنى هنا فى المكتب ده ، المكتب اللى أشبه بمغارة اللصوص ، واضطرونى أشترك معاهم فى أعمال الدناءة المنظمة . . وبعدين اشرحلك إزاى اشتركت ، وتحت أى تأثير . . فى الوقت ده ، اللى كنت بافتكر أن العالم كله بيصُبّ علىّ اللعنة ، وأنى إذا خرجت خطوة برّه الباب حا يتفو فى وشّى ، ويسلمونى للعدالة . . فى الوقت ده ، لقيت كل من كان بيستقبلنى بكل احترام ، وبدال ما تتمد الكلَبْشات علشان تِسَلْسِل إيدى . . اتمَدّت الأيادى علشان تصافحنى ، ورقاب علشان تنحنى قدّامى .

خميس : فكرة غلط .

ياقوت : مسكين ياخميس أفندى ، لسه كتير علشان تفهم الدنيا . . الدنيا يعنى الفلوس . يعنى الجنيه ، الجنيه ، الجنيه . . الجنيه يقدر عل كل شىء ، يحلّ كل شىء ، ينوّلك كل شىء . . جمال ، صحة ، سعادة ، حب ، شرف ؛ قوة ، مدح شكر ، قصايد ، مقالات **(يفتح الخزانة ويخرج جنيه)** شايف ياخميس أفندى ، الورقة الصغيرة دى ، هىّ اللى بتشعل الحروب ، هىّ اللى بتعمر ممالك وتخرب ممالك ،

هى اللى بتحكم العالم .كان زمان القوة للسيف والمدفع ،النهاردة القوة للجنيه . (٣٩)

عندئذ يبرهن ياقوت لخميس — فى سياق من الأحداث— على أنه يسلك الطريق الصحيح . . وهو الطريق الوحيد . إذ حينما يحضر له أحد الصحفيين مسودة مقال يُشَهر به ، على وشك الطبع ، فإنه يحرر له « شيكًا » ، فيكتب الصحفى على الفور مقالا آخر يثنى على ياقوت . ثم يفاجأ خميس بوصول الناظر الذى كان قد طرد ياقوت من المدرسة . وهو لا يأتى فقط لكى يحظى بزيارة ياقوت ، بل ليعرض عليه أيضًا الزواج من ابنته . ويذهل خميس عندما تمنح « جمعية رقىّ الفضيلة » رئاستها لياقوت . وبينما يسدل الستار ، يطلق الرجل صيحة هستيرية ويقول : « تحيا الفضيلة وأنصار الفضيلة ! » . .إن أعداء الفضيلة وأرباب الفساد ، يتلقون آيات الشكر من وكيل جمعية « أنصار الفضيلة » ، إذ ذاك يتقدم خميس ، ويقف بجوار ياقوت .

لا جدال فى أن الريحانى قد اقتبَس نصّ بانيول بقدر من الخشونة ، لكنه تصرف كانت تقتضيه ظروف البيئة ونوعية الهدف . فى فرنسا — حيث تمضى الحياة وفقًا لبرتوكول اجتماعى — يلتزم المعلمون بسلوك « الجنتلمان » ، مهما يحلّ بهم من غبْن . وعليهم أيضًا ألاّ يطلقوا العنان لمشاعرهم ، وأن يهوّنوا من الأمور : فالتحلى بالدّماثة هى القاعدة . أما مجتمع البرجوازية المصرية الجديدة ، وهو مجتمع غير دمث ، فإنه يطفو دائمًا على السطح منه عنف العامة وخشونتهم . وفى عملية التحوّل الديمقراطى فى مصر الحديثة ، كانت هناك فئات متعلمة ، صوتها غير مسموع بعد . وقد أخذت هذه الفئات تشق طريقها إلى

(٣٩) لم ترد هذه المونولات فى مسرحية بانيول .

الحياة العامة ، إلا أنها ظلت متمسكة بالأخلاق المحافظة وبنماذج تقليدية من السلوك . ويُلاحَظ أن وقائع الحياة مختلفة تماماً ، فالمدرس المصرى – فى مسرحية الريحانى – لا يستسلم ولا يخضع للضغوط أو يطمس شخصيته . وهو لا يطمع أيضاً فى أن يصبح « جنتلمان » ، لأنه فلاح صاعد ، وممثل للبرجوازية الجديدة ، يحمل مُركَّباً من القيم الجديدة والقديمة ، يتمتع بروح النكتة ، سريع الخاطر ، متهكم ، سليط اللسان وعامى . وهو كذلك طيب القلب ، وعاطفى ، ومحبّ للنساء ، تستقر فى وجدانه مثالية أخلاقية عميقة الجذور ، ترتبط بمكر الفلاح وعناده . وهو فى معاملاته المادية يعرف من أين تُؤْكَل الكتِف . ومن صفاته أيضاً ، اندفاعه العاطفى وميله للإنفعال .

ومما يثير الدهشة فى مجتمع بانيول Pagnol ، أن « توباز » Topaze كان مسوقاً إلى أن يخرج من المصيدة التى سجنه فيها المجتمع ، وأن يحرز تفوقاً على هذا المجتمع ، بالتحكم فى نظامه الخفىّ الفاسد . وأما فى مجتمع ياقوت – وهو مجتمع أكثر بساطة – فنجد أن المصيدة لا تنغلق عليه سريعاً – بل إن من العسير نصْبها لإنسان فى حيوية ياقوت ، الذى يريد أن يتحرر منها . إن أكثر ما يدهشنا ، هو عنف تهكم ياقوت من المجتمع الجديد على حين تظل عاطفته متعلقة بالقديم . إذن فطريق الريحانى ليس طريق بانيول الذى يعتمد على أسلوب متحفظ ، إنما الريحانى – مثل بن جونسون أو موليير – يعبر عن أسلوبه الأخلاقى بعبارات أسود وأبيض : أى بعبارات واضحة وجريئة ، بل وثقيلة . وقد أثارت تعرية الريحانى للواقع سخط « المجتمع البرجوازى » والنقاد الأخلاقيين .

وقد بدأ عرض مسرحية « الجنيه المصرى » فى ٣ ديسمبر ١٩٣١ ، بمسرح « الكورسال » الأرستقراطى ، وهو مسرح فسيح يضم ٥٠٠٠ مقعد ، وكان صاحبه

اليونانى الجشع يخصصه — معظم أيام السنة — لعروض الفرق الأجنبية ، وقلما كان يؤجره للفرق المصرية [٤٠]. وقد سقطت المسرحية على الفور ، وبلغ إيراد الافتتاح ثلاثين جنيهًا ، ثم انخفض فى الليلة التالية إلى ستة جنيهات ، وإلى ثلاثة جنيهات فى الليلة الثالثة [٤١] . فقد استقبل الجمهور المسرحية بفتور ، واختلفت بشأنها آراء النقاد ، فالمسرحية — من وجهة نظر الجمهور — غير مشوّقة ، لخلوّها من « الفارس » والموسيقى ، اللذين كانا — حتى ذلك الوقت — عنصرين رئيسيين فى كوميديا الريحانى ، وفقاً لما صرح به أحد المتفرجين :

« ما فى الملاهى والمسارح . . إلا الأستاذ الريحانى

تعودنا من جميع فرق التمثيل تسلية الجمهور فى أثناء الاستراحة يعزف أدوار غنائية أو موسيقية . ولكن مع الأسف الشديد ، عندما شاهدت تمثيل فرقة الريحانى بالكورسال وجدت المسرح خلواً من الأمرين وهذا نقص يجب تلافيه . كما أنه ليس بالفرقة الآن جوقة راقصات ، مع أن عناية الريحانى بفرقته كانت هى الميزة الوحيدة »[٤٢] .

ويعدّ خلوّ العرض من العناصر الموسيقية ، حدثًا هامًا فى تاريخ الكوميديا ،

(٤٠) « الأهرام » ، (٣ ديسمبر ١٩٣١) .

(٤١) مذكرات ، ص ١٩٣ ؛ ترسم لنا ذكريات « بديع خيرى » صورة مختلفة عن هذه المسرحية ، رغم أنها تقر بفشل المسرحية فى نهاية الأمر . ويقول خيرى إن إيرادها فى ليلة الافتتاح بلغ ٥٠٠ جنيه ، بينما هبط فى الليلة التالية إلى ٥٠ جنيها (انظر « مذكرات بديع خيرى » ، مجلة الكواكب عدد ٨) .

(٤٢) « من متفرج ... إلى الأستاذ الريحانى » ، مجلة الصباح (٢٥ ديسمبر ١٩٣١) .

وخطوة جريئة استحق عنها الريحانى كل تقدير . ومن الطبيعى ألاّ يلام الجمهور ، إذ لم يتذوق هذه المسرحية ، فقد ظل يشاهد — فى الأربعين السنة السابقة — كوميديا تلو كوميديا ، لا تقل فيها العناصر الموسيقية أهمية عن النص نفسه . وكانت كوميديا «الجنيه المصرى» ، — التى لم تضم شخصيات نمطية ومواقف مضحكة أو هزلية — مسرحية جادّة للغاية . كذلك لم يتذّوق الجمهور موضوعها ، إذ أن قصة مدرس شريف يكوِّن ثروة عندما يتجرد من الشرف ، كانت تمثل عدواناً على بعض القطاعات التى اتَّهَمت المسرحية بالتشجيع على الاحتيال (٤٣) .

وقد اعترف بعض النقاد بالمسرحية كعمل جيد ، كما أثنوا عليها من أجل واقعيتها ومضمونها الأخلاقى (٤٤) . فى حين عاب عليها آخرون افتقارها للعدالة الشعرية Poetic justice وبالرغم من مطالبتهم بالواقعية فى المسرح ، فقد خاب أملهم إذ شاهدوا — فى النهاية — إنساناً غير شريف يتربع على قمة الثراء والنجاح : ولأنهم كانوا متأثرين بتكنيك الميلودراما ، فقد توقعوا إنزال العقاب بالبطل (٤٥) . أما الباقون ممن أحسنوا فهم المسرحية ، فقد رفضوها بدعوى أنها مغرِقة فى واقعيتها وجدّيتها وقَتَامتها (٤٦) . وكان من رأى هؤلاء النقاد أن مثل هذه المسرحيات ليست من اختصاص المسرح الكوميدى ، الذى يجب أن يقتصر

---

(٤٣) « الجنيه المصرى على مسرح الكورسال » ، مجلة المصور (٢٥ ديسمبر ١٩٣١) ص ١٦ ، ١٧ .

(٤٤) المرجع السابق .

(٤٥) المرجع السابق .

(٤٦) إيزيس : « الأستاذ نجيب الريحانى فى نوعه الجديد » ، مجلة الصباح (٢٥ ديسمبر ١٩٣١) .

على التسلية الخفيفة . وبخاصة فى وقت الأزمات الاقتصادية ، حين تشتد حاجة الناس إلى الترفيه [٤٧] .

وسرعان ما تجاوز الريحانى أزمته . وأنهى العرض بعد أسبوعين [٤٨] . وكانت الجرعة التى ابتلعها مُرّة . ولأنه كان واقعاً تحت رحمة جمهوره ، فإنه لم يكن يستطيع أن يعتزل فى برج عال ، أو ينتظر مجىء جمهور أكثر نضجاً . وهو على عكس معاصريه — مثل توفيق الحكيم — لم يكن يستطيع أن يكتب للمدى البعيد ، فقد كان مرتبطاً بالمنصة مباشرة . لذلك وصف مسرحيته التالية بأنها « انتقامه من الجمهور » [٤٩] ، وهى استعراض « فرانكو — آراب » بعنوان « المحفظة يامدام » . وقد جاءت المسرحية شبيهة بإنتاج العشرينات ، من حيث إنها تتألف من سلسلة من المشاهد المفككة المليئة بالنكات والمؤثرات الكوميدية والنمر الراقصة . هنا يمر « كشكش » و« زعرب » بكافة المواقف الكوميدية ، عندما يذهبان إلى ملهى ليلى بالقاهرة ، حيث تسرق راقصة حسناء محفظة « كشكش » [٥٠] . وكان المسرح يحتشد بالمتفرجين كل ليلة ! [٥١] . والعرض الثالث ، فى ذلك الموسم ، هو مسرحية « الرفق بالحموات » لأمين صدقى . ويبدو أنها لم تلق نجاحاً كبيراً ، بدليل أن عرضها لم يستمر سوى أسبوع واحد [٥٢] . وأخيراً ، أخرج الريحانى —

---

(٤٧) المرجع السابق .

(٤٨) « الأهرام » ، (١٧ ديسمبر ١٩٣١) .

(٤٩) مذكرات ، ص ١٩٤ .

(٥٠) « المحفظة يامدام على مسرح الكورسال » ، مجلة المصور (٢٠ يناير ١٩٣٢) .

(٥١) حديث مع المرحوم بديع خيرى .

(٥٢) مذكرات ، ص ١٩٤ .

فى شهر مارس – استعراضاً موسيقياً آخر بعنوان «أولاد الحلال» (٥٣) . وبهذه المسرحية انتهى الموسم .

وقد ذاق الريحانى المرارة لسقوط « الجنيه المصرى »، لأنه أحس بإخفاقه فى الارتفاع بذوق الجمهور وأنه فقد معه الأمل فى تحقيق ذلك (٥٤) . وقد ضاعف من مرارته، أن الدولة منحته الجائزة الرابعة فقط عن هذا الموسم ، على حين نال وهبى الجائزة الأولى (٥٥) . وقد اضطر الريحانى إلى الاستدانة لتغطية نفقات هذه المسرحية .

ومرة أخرى ، فكر الريحانى فى اعتزال المسرح (٥٦) . وبعد فترة طويلة من الراحة ، وافق على العمل بمسرح « الفانتازيو » الصيفى بالجيزة ، الذى عرف باسم « سمر فوليز » Summer Follies (٥٧) . هناك كانت الفرقة تمثل – فى أغلب الأيام – مسرحية مختلفة كل ليلة. وكان يقدم بمصاحبة العروض – التى كانت تتراوح بين مسرحيات قديمة معادة مثل «ياسمينة» وأخرى حديثة – نمرًا راقصة وأغانى ومونولوجات(٥٨). وقد صادفت المواسم الصيفية نجاحاً عظيماً للعوامل الآتية : تقديم العروض فى الهواء الطلق ، وانخفاض الأسعار (وكانت أسعار الدخول خمسة وعشرة قروش أى أقل من نصف أسعار المسارح الشتوية) ، وأخيراً اقتراب العروض الترفيهية من

---

(٥٣) « أولاد الحلال » ، مجلة المصور (١٨ مارس ١٩٣٢) ، لم يشر الريحانى إلى هذه المسرحية فى مذكراته .

(٥٤) « خسارة كبيرة فنية على المسرح » ، مجلة الصباح (٥ أبريل ١٩٣٢) .

(٥٥) مذكرات ، ص ١٩٥ .

(٥٦) مجلة الصباح (٥ أبريل ١٩٣٢) .

(٥٧) « الريحانى والفانتازيو » ، مجلة الصباح (١ يوليه ١٩٣٢) .

(٥٨) أنظر « الأهرام » ، (يوليه وأغسطس وسبتمبر ١٩٣٢) « فرقة نجيب الريحانى على مسرح الريحانى » ، مجلة الصباح (٢٢ يوليه ١٩٣٢) .

« الميوزيك هول » . لكن الريحانى أحس – مع اقتراب موسم الشتاء – بأنه لايستطيع مواجهة جمهور القاهرة . لهذا قرر القيام برحلة مع فرقته إلى بلدان شمال أفريقيا : تونس والجزائر ومراكش [٥٩] . وكان يأمل من وراء هذه الرحلة دعم مركزه المالى المهتز . وعندما وافق أحد « الخواجات » على تمويل الرحلة (فى مقابل نسبة من الأرباح) ، أسرع بالسفر فى شتاء ١٩٣٢ – ١٩٣٣ [٦٠] .

وقد استقبل الريحانى بحفاوة فى البلدان التى زارها [٦١] . هناك مثّل بعض أوبريتاته القديمة من أمثال : **« الشاطر حسن » و « الليالى الملاح »،و «ليالى العز» و «البرنسيس »** . وقد مثل هذا اللون بالذات لأن الجمهور غير المصرى يتذوقه [٦٢] . لكن الرحلة انتهت بكارثة مالية ، فقد سبب له المتعهد المحتال خسائر مالية فادحة ، حتى إنه أفلس فى نهاية الرحلة [٦٣] . وعندما عاد إلى القاهرة – فى أبريل ١٩٣٣ – بدأ يواجه مزيداً من المتاعب ، لأن الحكومة حرمته من المساعدة المالية عن ذلك العام، نظراً لتغيبه عن الموسم المسرحى . بجانب هذا، فقد تشاجرت معه بديعة وشنّت عليه حملة فى الصحف ، متهمة إياه بأنه فنان كسول [٦٤] .

---

(٥٩) « رحلة الأستاذ نجيب الريحانى إلى شمال أفريقيا » ، مجلة الصباح (٢٦ أغسطس ١٩٣٢) .

(٦٠) مذكرات ص ٢٠٠ . وفى ذلك الوقت تم الصلح بين بديعة والريحانى ، وصحبته فى رحلته إلى الخارج . (انظر الصباح ٧ أكتوبر ١٩٣٢) ولم يشر الريحانى إلى ذلك فى مذكراته .

(٦١) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .

(٦٢) الصباح (٢٦ أغسطس ١٩٣٢)

(٦٣) مذكرات ، ص ٢٠٥ .

(٦٤) « لماذا كرهت المسرح . . تصريحات للأستاذ نجيب الريحانى » ، مجلة الصباح (٢٣ يونيه ١٩٣٣)

هذه العوامل وحدها ، ضاعفت آلامه وجعلته أشد عداء للمسرح . وفكر — مرة أخرى — فى الاعتزال بحجة أنه بدأ يكره المسرح [٦٥] . لا عجب إذن ، حين نرى الريحانى يقبل لفوره عرضاً لتمثيل فيلم عربى بباريس .

وكان هذا الفيلم من إنتاج ثرى سورى اسمه « إميل خورى » ، لحساب شركة فرنسية هى « إخوان جومون Gaumont Brothers » [٦٦] . وعند وصول الريحانى إلى باريس (وكان مفلساً تماماً ، حتى إن خورى أرسل إليه تذكرة السفر) وقع عقداً لتمثيل أفلام ثلاثة لمدة ثلاث سنوات سنوياً [٦٧] . والظاهر أنه لم يكن ينوى العودة إلى المسرح . ويتناول الفيلم الأول قصة موظف مصرى طيب ، يشغل وظيفة متواضعة ، وفجأة يبتسم له الحظ ويصبح ثريا [٦٨] . وطبقاً لرواية خيرى ، فإن « ياقوت » — وهذا هو عنوان الفيلم — لا يمت بصلة لمسرحية « الجنيه المصرى » . ويكفى أن نسجل رأى الريحانى — فى الفيلم — بأنه جاء هزيلا ، وتم بإمكانيات فقيرة [٦٩] . لكن عزاءه الوحيد ، هو أن الفيلم ملأ جيوبه الخاوية بالمال [٧٠] .

وفى باريس تلقى الريحانى برقية تتعجل عودته إلى القاهرة ، ويعرض عليه

---

(٦٥) المرجع السابق .

(٦٦) نجيب الريحانى مذكرات ، ص ٢٠٩ .

(٦٧) « نجيب الريحانى فى فيلمه الجديد ياقوت » ، مجلة الصباح (١٨ ديسمبر ١٩٣٢) ص ٢٢ .

(٦٨) « نجيب الريحانى فى فيلمه الجديد ياقوت » ، مجلة الكواكب (١٨ ديسمبر ١٩٣٣) ص ٢٢ .

(٦٩) مذكرات ، ص ٢١٠ .

(٧٠) المتبلى : نجيب الريحانى ، ص ٩٨ .

مرسلها العمل بمسرح « برنتانيا » (٧١) وقفز الريحانى فرحاً لهذه الفرصة . فقد كان كارهاً للسينما على الدوام . وتضاعف كرهه لها بعد فيلم « **ياقوت** » . ويروى الريحانى فى **مذكراته** ، أنه كان يشعر بالحنين إلى المسرح :

«...ففكرت فى ذلك الفن الجميل الذى أحببته من كل قلبى ، وتملكت هوايته نفسى ، واحتل حبه فؤادى ، حتى صار كالحسناء التى أخلصت لى وأخلصت لها . فهل أستطيع هجر هذه المعبودة ؟ كلا ... وألف مرة كلا (٧٢) »

من أجل هذا أبحر الريحانى وبصحبته خيرى عائدين إلى الوطن فى ديسمبر ١٩٣٣ .

وفى ١١ مارس ١٩٣٤ ، عاد الريحانى إلى المسرح بالكوميديا الجديدة : **« الدنيا لما تضحك »** (٧٣) . ومنذ ذلك التاريخ والدنيا تضحك له ، إذ حققت المسرحية نجاحاً طيباً ، وهى مقتبسة عن نص فرنسى بعنوان : **Cent mille Francs par Jour** وقد كان لعودة الريحانى وقع عظيم فى نفوس المتفرجين ، الذين امتلأ بهم المسرح ليلة الافتتاح . ويصف الريحانى فى **مذكراته** هذا الحدث :

«...وما كدت أظهر على المسرح فى الليلة الأولى من التمثيل ، حتى قابلنى الجمهور المحبوب بعاطفة من التصفيق عقدت لسانى ،

---

(٧١) مذكرات ، ص ٢١١ .
(٧٢) المرجع السابق .
(٧٣) « الأهرام » ، (١١ مارس ١٩٣٤) .

فطفر الدمع من عينى لحظات غمرنى فيها شعور لا أستطيع وصفه[٧٤] .

وغفر الريحانى للجمهور كل ما بدر منه . وخفت — بمرور الوقت — المرارة التى ذاقها بسبب فشل «الجنيه المصرى» . وعاد الريحانى — فى هذه المسرحية — وكأنه كان منفياً وقدرت له العودة ، كله حماسة وفرح ورضى . والواقع أن المضمون التهكمى القائم فى «الجنيه المصرى» ، قد حل محله ، التهكم والسخرية ، بل والأسلوب المتحفظ فى مسرحية «الدنيا لما تضحك» .

ويظل المال تيمة رئيسية فى هذه المسرحية ، كما هو شأنه فى أعماله التالية . لكن الريحانى يتناول هذه التيمة من زاوية أخلاقية مختلفة ، وهى : علاقة المال بالسعادة . فالمسرحية تقول إن المال ليس ضرورياً لتحقيق السعادة ، بل قد يكون ضاراً بها . ذلك أن جوهر — وهو مليونير متبرم بالحياة — يراهن ملاحظ عمال رصف الطرق ، ويدعى أفلاطون ، على أن المال لا يمكن أن يمنحه السعادة . ولإثبات هذا الرأى ، يعطى جوهر «أفلاطون» كمية كبيرة من المال ، بشرط إنفاقها فى وقت محدد . ويجد «أفلاطون» مشقة بالغة فى إنفاق المبلغ كاملا ، ويخاطر بسعادته وسعادة أسرته . والواقع أن للتأثير السيئ للمال وسلطانه المطلق على المجتمع والأفراد ، معانى نابعة من المسرحية وليست مقحمة عليها . ومن ثم فالأسلوب التعليمى فيها ليس صارخاً . وكل شىء ينبض بالفرح والبهجة . وسواء تمكن الريحانى — أو لم يتمكن — من إقناعنا بأننا نكون أحسن حالا بدون مال كثير ، فليس هذا بيت القصيد . إن ما يعنينا من هذه المسرحية ، هو تصويرها

---

(٧٤) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ٢١٢ .

الرائع للإنسان الصغير ، كما تمثله شخصية « أفلاطون » ، لهذا يعد أفلاطون — وهو أول نماذج الريحانى فى مرحلة الكوميديا الناضجة — محور المسرحية والمنبع الرئيسى للتأثير الكوميدى . إنه لا يستمد كيانه الكوميدى من حِيَل المواقف المتشابكة ، بل من الخصائص المميزة لشخصيته .

وفى الفصل الأول ، نتعرف على أفلاطون من مشهد كوميدى طويل ، يتحدث فيه مع جوهر عن نفسه .

جوهر : (**يضحك**) حضرتك اسمك إيه ؟

أفلاطون : أفلاطون يا فندم .

جوهر : أفلاطون ؟ ! . . اسمك أفلاطون ؟

أفلاطون : أى نعم ، اسمى أفلاطون . . إيه ، اسم وِحِش ؟

جوهر : لأ بالعكس ، دا شىء جميل . عاشت الأسامى . وبقى لك كتير بتشتغل فى الحجر والتراب والزلط ده ؟

أفلاطون : ١٠ تشهر يا فندم .

جوهر : وقبل كده ، كنت بتشتغل فين ؟

أفلاطون : فى جنينة الحيوانات .

جوهر : فى جنينة الحيوانات . . . إيه بيتفرجوا عليك ؟

أفلاطون : لأ يافندم بيتفرّجوا على القرود . . ما هو أنا كنت عسكرى على قفص القرود .

جوهر : آه فهمت . . وظايفك محترمة ياسى أفلاطون . هيه ، وطلعت ليه بقى من جنينة الحيوانات ؟

أفلاطون : إيوه . . دى لها قصة لكن سودة .

جوهر : إزاى بقى ؟

أفلاطون : يافندم ، جاى نوبته أقدم لهم الأكل زى العادة . . ما هى القرود بياكلوا ٣ مرات فى النهار ، زينا تمام .

جوهر : مفهوم .. مفهوم .

أفلاطون : فجاى أقدم لهم الأكل زى العادة ، قرد بينهم ابن ستين كلب ، كان فيه بينى وبينه سوء تفاهم .

جوهر : سوء تفاهم بينك وبين القرد ؟ !

أفلاطون : أيوه يا فندم ، لأنه كان حاطط عينه على نتاية جاره . . وأنا حفظاً للأدب كنت بامنعه عنها ، لأنه واحد . . تصور حضرتك بيغرى مراةواحدتانى ويفسد أخلاقها .

جوهر : معاك حق ، الله يكملك بعقلك .

أفلاطون : النهاية ، القرد الخباص ده ، زى ما تقول حضرتك تحمل منى ، وضمرها لى فى نفسه ، لحد ما انتهز فرصة يوم أنا أقدم فيه الأكل زى العادة ، راح هابب فى على غفلة ، وعنها ما حسيت إلا أسنانه خطفت حتة من ودنى .

جوهر : يا خبر وعملت إيه ؟

أفلاطون : هى دى عايزه عمل ؟ . . شفت إن ودانى ملحت من الوجع ، رحت مادد إيدى على رقبته ورحت قاطعها عدل .

جوهر : موته !

أفلاطون : أمال يعنى كان فكر حضرتك أسيبه لما يكمل على ودانى ؟

جوهر : وبعدين ؟

أفلاطون : وبعدين ، بلّغوا الأمر للمدير ، لعن أجدادى زى الواجب وإذا كان مدّ إيده ، ماخدهاش . . الغرض ، طَسوفى محضرْ ، خدنا ٣ أشهر حبس ، وانطردنا من الجنينة فى أمان الله .

جوهر : ديهدى . . وأنت على كده من أصحاب الجرايم ؟

أفلاطون : فى القرود بس يا افندم .

جوهر : وقبل القرود بقى ؟

أفلاطون : كنت باصلح شعر .

جوهر : مزين يعنى ؟

أفلاطون : أيوه ، للحمير يا افندم .

جوهر : للحمير ؟ !

أفلاطون : إيوه الحمير موش لهم شعر زى الشعر ده ، لما يطوْل موش عاوز قصّ ؟ . . أنا كنت باقوم بالمأمورية الفنية دى يا افندم ، لاحظ حضرتكم أن قصّ الحمير أصعب كتير من قص البنى آدمين .

جوهر : هيه . . طيب والشغلة دى رُخْره سبْتها ليه ؟

أفلاطون : من شقاوة الزبائن يا فندم. ما هو الزبائن بتوعى فيهم حمير (**يضحك**) يوم من دول ، كتّفت زبون وجيت أصلح له ، قمت واخد المقصّ ، فراح شارطْ من لحمه ، قام الزبون هايِجْ ، قطع الحبل ، خبطنى بالجوز ، جه فى نَفَوُخى ، علوّك ، شالونى على القصر العينى ، وطلعت إ بعد ٣ أشهر ، بِعْت العدّة واستغنيت عن الكار المؤذى ده (٧٥) .

ويعترف « أفلاطون » — الذى كانت تتملكه رهبة الفقير أمام المال — بأنه إذا ما توفّر له أي مقدار منه ، فسوف تُحَل جميع مشاكله . ويبدى « جوهر » استعداده لإقراضه ، فيُسرّ « أفلاطون » . ويوقعان عقداً ينص على أن يقوم أفلاطون بإنفاق مائتى جنيه يومياً لمدة سنة (على حين كان ينفق خمسة جنيهات شهرياً) . فإذا نجح فى تنفيذ هذا الشرط ، فسوف يفوز بالرهان ، ويحصل على خمسين جنيهاً فى الشهر مدى الحياة . ويأمر جوهر سكرتيره «الشَّنْطُوفْلى» بملازمة أفلاطون فى أثناء هذه الفترة .

وفى الفصل الثانى ، تنمو الحبكة قليلا . وكل ما يحدث هو أن أفلاطون ينقل إلى أسرته أنباء الثروة التى هبطت عليه . ويكشف الحوار التالى بين « مُرْسى » و «فُلّة » — وهما ابن وزوجة أفلاطون — عن جوانب أخرى كوميدية فى شخصيته :

مرسى : أنا جعت يا ماما قوى ، موش حانِتْعَشّى بقى ؟

فله : أما ييجى أبوك يا مضروب على قلبك .

---

(٧٥) « الدنيا لما تضحك » : مخطوطة معارة من الأستاذ بديع الريحانى .

مرسى : هو بابا حاييجى ؟ . . النهاردة أول الشهر ، وطبعاً قبض الماهية ، ومادام معاه فلوس لازم يتعشى فى الخماره زى عوايده .

فله : هس اخرس يا مسحوب من لسانك ، يا قليل الأدب شغلك إيه انت تتداخل فى كلام زى ده ؟ . . خمارة قال ! . . اخص عليك وعلى عينتك ، ولد مقصوف الرقبة زيك يطول لسانه فى حق أبوه ؟

مرسى : ما هو يا ماما . . .

فله : هس اسكت . . سكيت حسك اتلهى انت فى الدروس اللى قدامك دى..وانت يابت يازلال مانتيش فالحة بسلامتك إلا تقعدى لى على جنب ، وتستقريلى فى الروايات بتاعة الحب والكلام القباحة .

زلال : أبداً يا ماما . دى رواية الفارس حمزة والبهلوان اللى خطب حبيبته ورد شاه .

فله : أيوه اسم النبى حارسك ، بزيادة عليك التواريخ المقندلة دى ، أرمى يابت اللى فى إيدك ده وامسكى . . رقعى الشراب ده . . الشراب بتاع أبوكى . . أ بوكى اللى ينقرص فى نن عينه . . مهربد حتت ، جته نيله . بس يفتكر فى الحبابة الحمرة ، ولا يجبلوش جوز شربات زى الناس ؟

زلال : يا سلام يا ماما ، ده زى الغُرْبال . . هو بابا ده إيه ، بيقْلَع الجزمة ويمشى بيه فى السكة حافى ، . . حد يلبس شراب زى ده (٧٦) .

وبالمثل ، ينظر إليه صهره «عوف» باستهزاء. وعندما يعود أفلاطون إلى بيته ، تستقبله أسرته على النحو الآتى :

أفلاطون : (داخلا) قدّما أحبّك زعلانَ منك . . بِتّ يا فُلَه ، هاتى بوسه يابنت اللّذينا .

فله : والنبى جتَتَك وكْسَه .

أفلاطون : عوف . جود آفْتَرنُوُن يا بْلادَى شاكوش . . كفك .

عوف : غور . . داهية تسِمّك من دون الرِّجّالة . فُلة ، أنا قايم قبل ما يلَبَّخ .

أفلاطون : أقعد يا نَسَب الوحْل . أقعد ياخُرُنْج . . حتة خبر ياولاد المركوب ، لما تسمعوه حاتِتْنَطّوا . . قرّبى يابتّ يافله . بوسه قُلْتيلك .

فله : يوه قطيعه ، اختشى !

أفلاطون : اختشى من مين . . من الغَلَق ده . . عدم المؤاخذة ياواد ياأسطى عوف . أما حكاية ياولاد . . . حكاية .

عوف : آه ما أنا عارف لطَشة الزّبيب أبو تعريفة (٧٧) .

---

(٧٦) المرجع السابق .

(٧٧) المرجع السابق .



بديعة مصابني



رواية « أنا وأنت » التي مثلها الريحاني ، وبديعة مصابني في ١٩٢٩
وحسين إبراهيم في دور « المرأة الشلق »



ماری منیب



ميمي شكيب



زوز شكيب



محمد كمال المصرى ومارى منيب



ماري منيب



إعلان لرواية « حكم قراقوش »



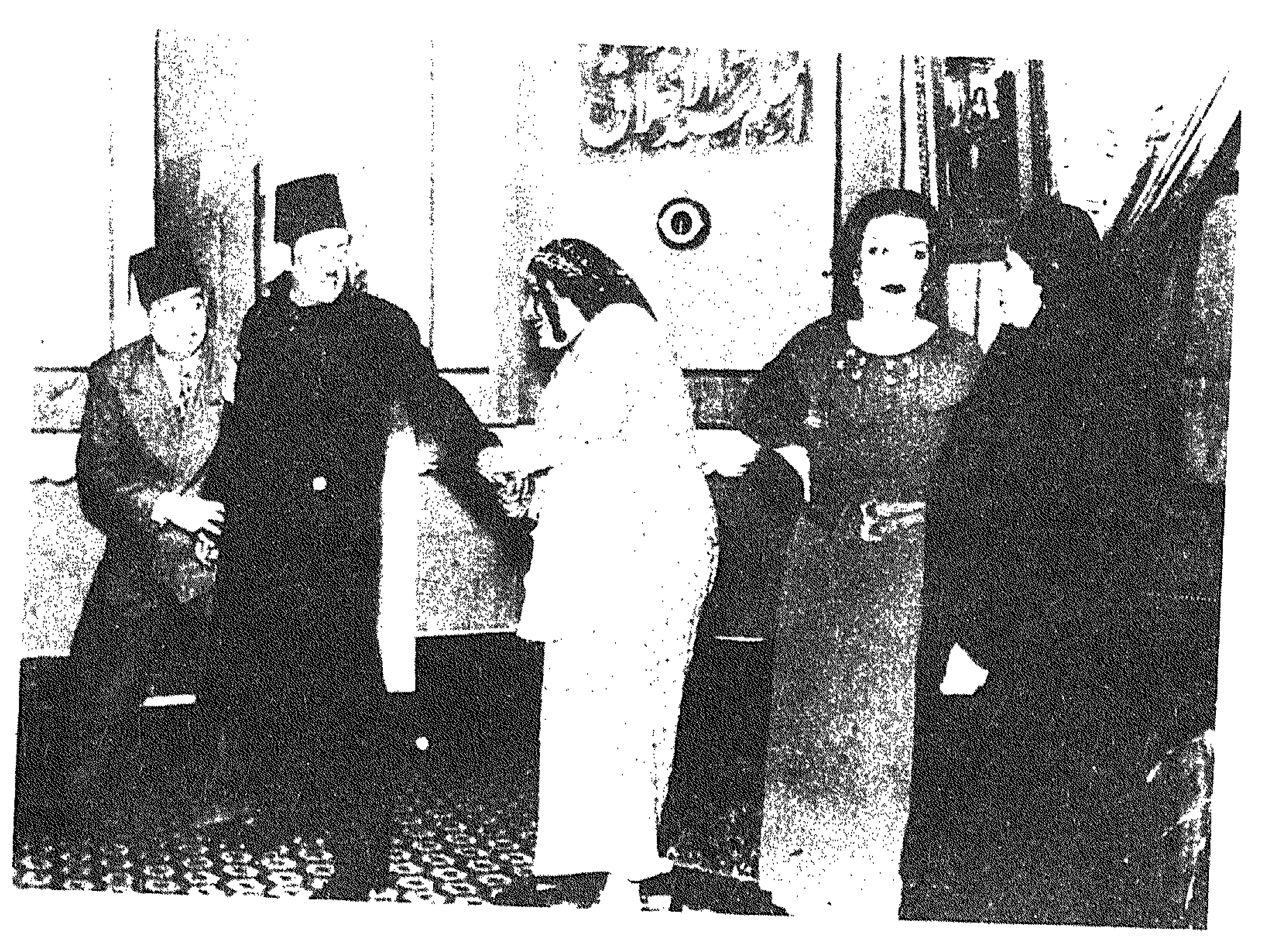
الريحاني في دور بندق ، من مسرحية « حكم قراقوش »



الريحانى فى دور شحاته ، من مسرحية « لو كنت حليوه »



نجيب الريحاني : الفنان الناضج



الريحاني في مسرحية « ٣٠ يوم في السجن » مع ميمي شكيب والفرقة

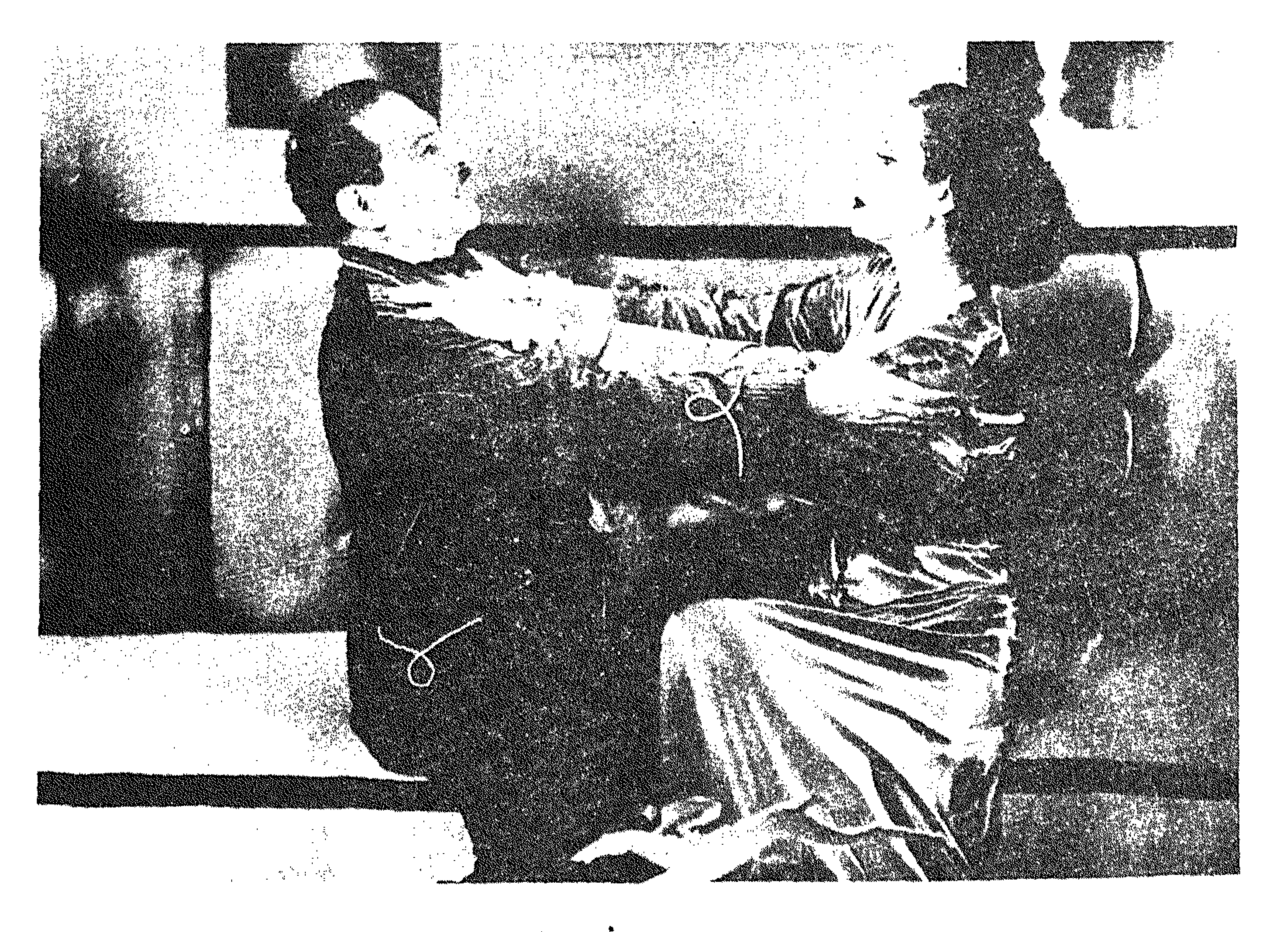


نجيب الريحانى

نجيب الريحاني و بديع خيري



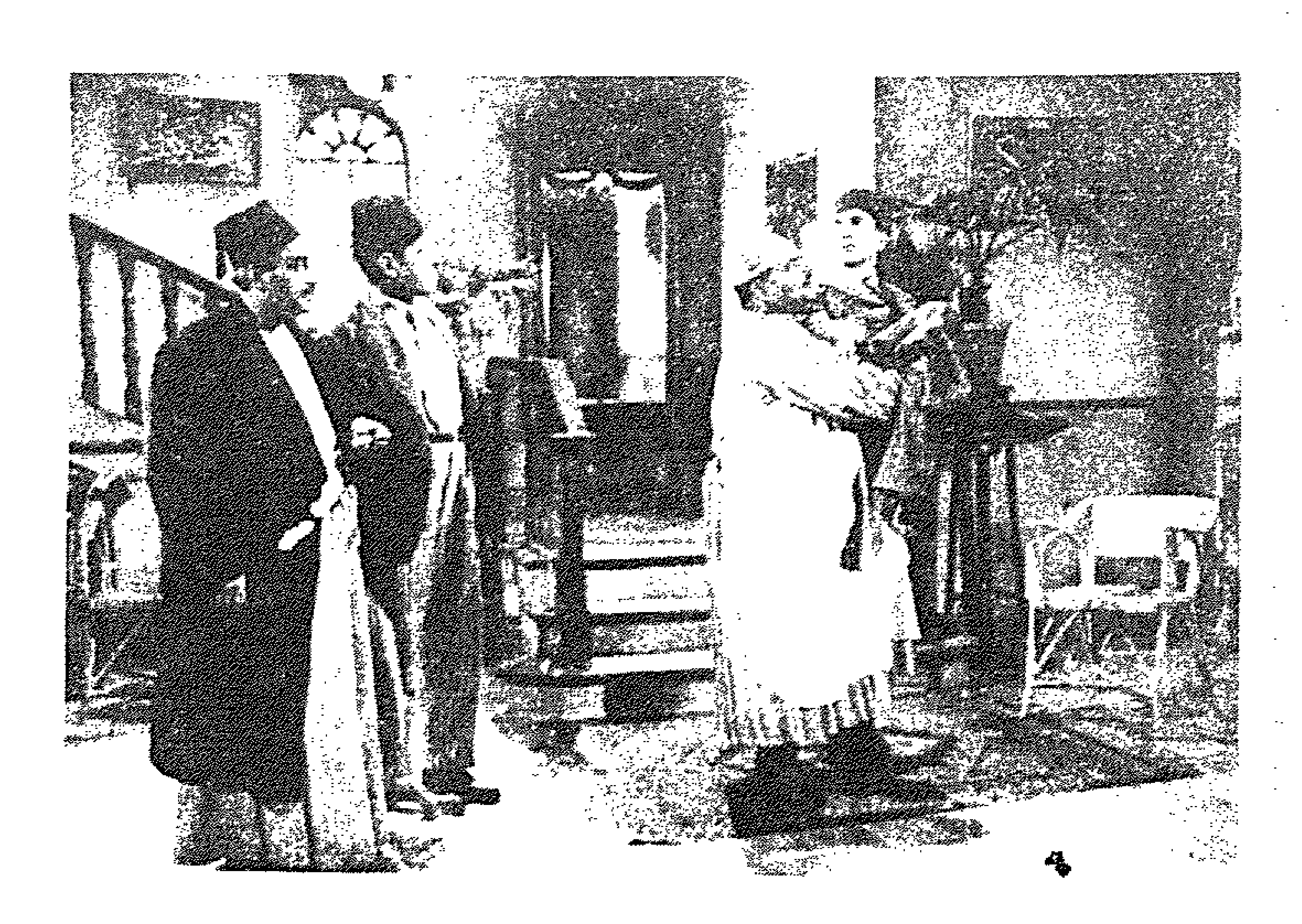
محمد كمال المصرى ، وميمى شكيب ، وسراج منير ،
فى إحدى مسرحيات الفرقة



الريحاني وعزيزة أمير



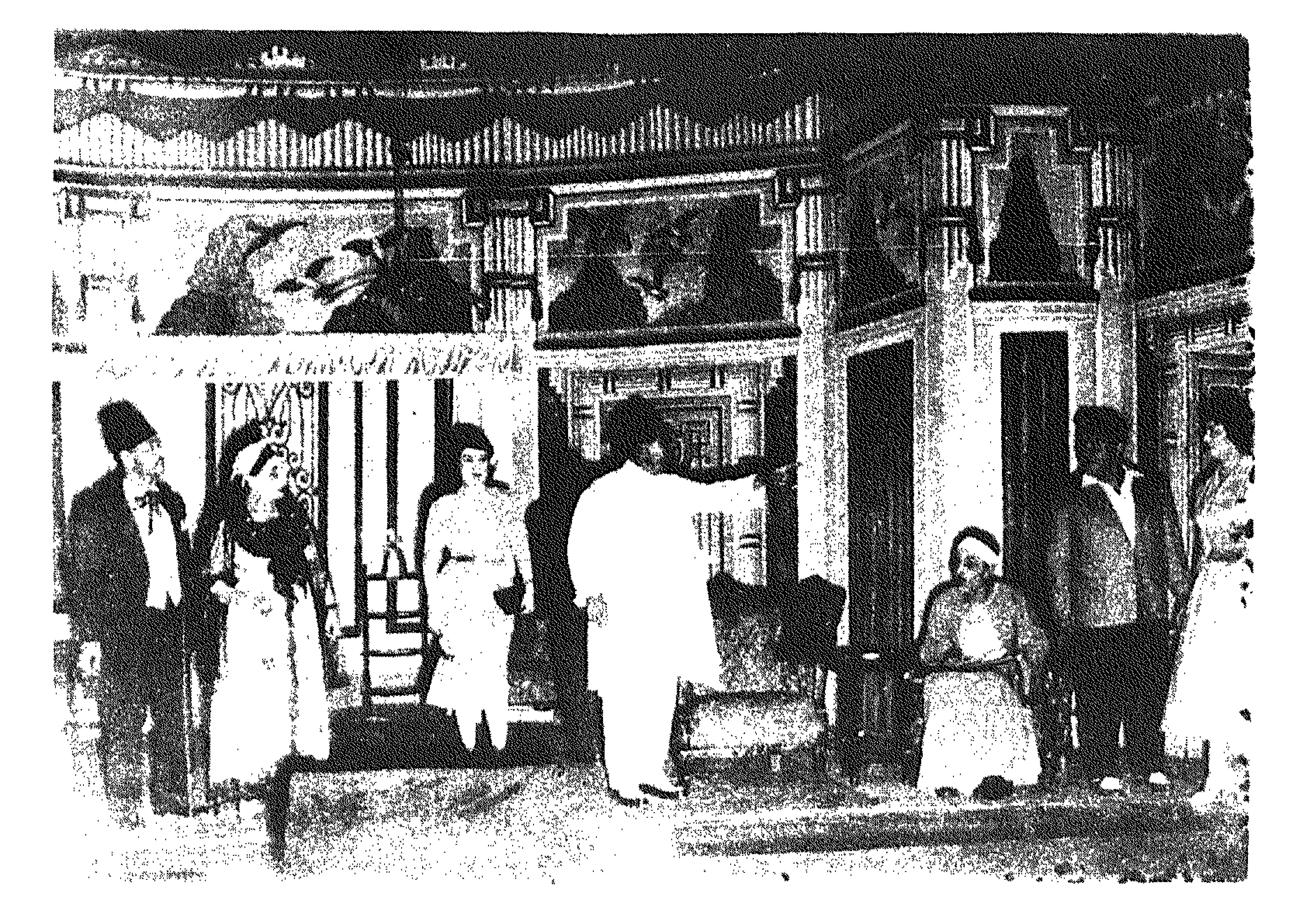
الريحانى فى فيلم « سى عمر » مع عبد الفتاح القصرى



الريحانى فى فيلم « سى عمر »



الريحاني وزكي طليمات



فرقة الريحانى مع عادل خيرى



بديع خيري قبيل وفاته

ويحاول أفلاطون أن يقص عليهم ما جرى له، فلا يزيدهم ذلك إلا احتقاراً وتشككاً . و يحاول إقناعهم — فى مشهد كوميدى — لكنهم يتهمونه بالسكر، أو الجنون، أو كليهما معاً . وفى هذه الأثناء يدخل « شنطوفلى » — سكرتير « جوهر » السورى — فيرجوه أفلاطون بأن يقنع أسرته الساخرة بما حدث . فيفعل، وينقلب الموقف لصالح أفلاطون، الذى ينتهز هذه الفرصة الثمينة ليسخر بدوره من أسرته . لا يخلو هذا المشهد من شجن بالرغم من رقة كوميدياه :

فله : **(وهى فى غاية الدهشة والذهول)** الله الكلام ده صحيح ؟!

أفلاطون : لأمش صحيح . بتحلمى ! . . الخواجا شنطوفلى اللى قدامك ده خيال . . حيطه . . لوح خشب موش بنى آدم . . والفلوس دى ما هياش ورق بنك نوت . . ورق سجاير، ورق عنب، فجل . . جتكو البلا ناس موش واخده على الفلوس[٧٨] .

وسرعان ما يكتشف أفلاطون صعوبة إنفاق هذا المبلغ الضخم، فيأخذ فى التردد على الملاهى الليلية، ويأمر بزجاجات شمبانيا وكميات وفيرة من الطعام، ولا يستخدم فى تنقلاته سوى تاكسيات، وفى مشاهد الفصل الثالث، يُسْرَق عقد فُلَّة فى الكباريه . وعبثاً يحاول أفلاطون إقناع رجال الشرطة (الذين يتمكنون من العثور عليه فى نفس اللحظة) بأن العقد الذى وجدوه ليس ملكاً لفلة، لكى يشترى لها عقداً آخر، كوسيلة للإنفاق . . .

عامل : اتفضلى ياست هانم .

---

(٧٨) المرجع السابق .

أفلاطون : إيه هو ده ؟

عامل : موش ده العقد بتاع حضرتك ؟

فله : ورّيني ياخويا ، ورّيني . . أفلاطون ، هوه بعينه .

أفلاطون : ردّيه له ياوليه ، موش بتاعنا .

فله : موش بتاعنا إزاى ؟ هو بعينه .

أفلاطون : إرميه له قلت لك يا مغفله ، موش بتاعنا .

عامل : موش إبتاعكم إزاى ؟ . أنا شايفه والراجل بيسلِته من رقبة الست .

أفلاطون : برضه موش بتاعنا .

فله : هو بعينه يا أفلاطون ، هوه يا خويه .

عامل : هوه يابيه أنا ضابط الحرامى بنفسى وهو خارج من الباب .

أفلاطون : وضبطته ليه ؟ . . وانت مالك ؟

عامل : مالى إزاى ؟ . . أنا بوليس سرى أنا من أول الليل مشتبه فى حركات الأتنين الأفندية اللى ادّعوا وهمّ داخلين أنهم من بوليس الآداب ، وهم فى الحقيقة نشالين معروفين عندنا .

أفلاطون : والنشالين دول موش لازم ياكلوا عيش ؟ . . تقطع أرزاقهم ليه ؟ . . تضيّق على حريتهم ليه ؟ . . تبوّظ أشغال الواحد ليه ؟ . . ترجّع حساب الواحد ورا خمسة

آلاف جنيه ليه ؟ . . ما تبيعوش أنت وتستنفع بحقه ليه [٧٩] .

ويتبين أفلاطون – بعد جهود مضنية ومحاولات فاشلة لإنفاق المبلغ المنصوص عليه فى العقد – أنه لا يزال غير سعيد . وقد عبّر عن هذا الإحساس فى اعتراف أدلى به لجوهر ، فى مشهد بالفصل الرابع ، يتضمن مغزى المسرحية :

أفلاطون : ما هو دهاللى مطيّـر النوم من عينى . كنت زمان أسلّت إيدى من العشا ، واتلقّح فوق الحصيرة زى القتيل لحد الصبح ودلوقت حاطّينّى فوق سرير زى مصطبة فرعون ، ومع ذلك ما بنَامْش من الليل كله ساعة واحدة . . زمان كانت معدتى بتهضم الطوب : النهارده ما بتهضمش الكازوزه . غنّى وبنقول غنى . . أنا ما اخبّيش عليك ، دا كان يوم أسود نهار ما قابلتك وعملت الرهان معاك [٨٠] .

وتؤكد « قمر » – ابنة أفلاطون الكبرى التى يحبها المليونير – مغزى المسرحية عندما تطلب من جوهر بأن يعفى أباها من الرهان :

قمر : إيوه أنت ماعمِلتِيش العمل ده شفقة على أبويا . . أنت جيت تعمل تجربة لأجل تضيع بيها وقتك وتسلى روحك من الحمول اللى ملازم حياة واحد غنى من عينتك . . من يوم ما نَشَلت أبويا من الفقر زى ما بتقول ، نزعت منه

---

(٧٩) المرجع السابق .

(٨٠) المرجع السابق .

صحته ، قناعته، وداعة نفسه، سعادته العائلية، من يوم
ما انتشلته من الفقر وأبويا بيتألم من معدته ، وأمى متنكده
ليل نهار .. أختى عينيها فتحت وشوية سيرها حايفسد ..
أخويا مرسى بيدهس العالم فى الشوارع ، وحاييجى
يوم تروح حياته ضحية للطيش اللى هو ماشى فيه . .
أدى نتيجة عملك ياحضرة المليونير [٨١].

ويلغى «جوهر» رهانه مع «أفلاطون» ويمنحه – مع ذلك – معاشاً مدى الحياة . وأخيراً يعرض الزواج على « قمر » ، وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة .

ويلاحظ أن «قمر» ، أنضب شخصيات المسرحية وأقلها نفحاً فنيا ؛ وينبغى أن تكون لسان حال مثالية الفقر ، لكنها توافق على الزواج من مليونير ! ، ولا تتم النهاية السعيدة للمسرحية بالتئام شمل العشاق ، بل تتم حين يعفى « أفلاطون » من شروط الرهان ، دون أن يخسر المعاش . وبعبارة أخرى ، فإن أفلاطون لن يعود فقيراً أبداً . وإذا كانت المسرحية تقول : إن المال يكون نقمة أحياناً ، فهى تقول أيضاً إن الفقر مكروه . فما كان «أفلاطون» ليفكر فى الانسحاب من الرهان باختياره ، لأنه كان يسعى للفوز بالمعاش ، حتى لا يعود إلى حياته الماضية . . لتعضه القرود . وترفسه الحمير ، ويعيش بين أسرته متسولاً ، ليرتدى جوارب ممزقة وينام على الأرض . . . ويعد هذا اللبس الذى يكتنف نهايات الريحانى السعيدة ، من الملامح المميزة لمعظم مسرحياته اللاحقة .

وأفلاطون هو الإنسان الصغير ، منظوراً إليه بعمق وواقعية نعثر على بذرتها

---

(٨١) المرجع السابق .

فى شخصيات سابقة ، من أمثال «حسن» و«عوف» — فى الأوبريتات — الذين يشترك معهم «أفلاطون» فى صفات عديدة . لكن أفلاطون أبعد ما يكون عن تهكم « ياقوت » ومراراته ، إنما هو مجرد ابتكار كوميدى مثل « كشكش » . وعلى الرغم من بؤسه ، فهو إنسان مرح ، يجيد النكتة ، وساذج طيب ، يقبل على متع الحياة . لكنه ليس على وعى كامل بالظلم الاجتماعى الذى أوصله إلى هذه الحال . إنه مثل « عوف » ، عامل أمى ، رؤيته للحياة محدودة بالمكان واللحظة اللذين يكون فيهما . . . بالملابس التى يرتديها ، والطعام الذى يأكله ، الدراهم التى تدخل جيبه . وعندما يرفعه الريحانى — كما فعل فى مسرحياته اللاحقة — إلى كاتب عمومى غير مؤهل ، وإن كان يحسن القراءة والكتابة . . عندئذ فقط ، يستطيع أن يرى بشاعة واقعه الاجتماعى .

وقد رحب الجمهور بالنغمة المعتدلة للمسرحية ، وكان — فوق ذلك — سعيداً إذ يرى الريحانى وقد عاد إلى المسرح . وقد ساعد على نجاح العرض ، أداء بشارة واكيم فى دور « شنطوفلى » ، الذى انضم إلى فرقة الريحانى فى نفس الموسم . وكانت المسرحية تتضمن دور السكرتير الشامى للاستفادة من لهجة واكيم الشامية ، وقد كان شخصياً يتمتع بموهبة الحضور الكوميدى — على المنصة — بدرجة تلى الريحانى مباشرة . وقد دعم الريحانى فرقته بضم مارى منيب التى تخصصت فى أدوار الحماة « الشلق » ، وأسند إليها دور « قلة » فى مسرحية «الدنيا لما تضحك» . وكان أهم أعضاء الفرقة فى ذلك الوقت : فؤاد شفيق ، ومحمد مصطفى ، ومحمود رضا ، وتوفيق صادق ، وحسن فائق (الذى اشتهر بتمثيل دور المغفل) ، وجبران نعوم ، وعبد الفتاح القصرى [٨٢] .

(٨٢) مجلة الصباح : (٣٠ يونيه ١٩٣٣)

وفى الفترة الباقية من الموسم ، مثل الريحانى – بدلا من «الدنيا لما تضحك» – مسرحية من ريبرتواره القديم ، ثم اتفق على إحياء موسم الصيف بمسرح « لونابارك » الصيفى Luna Park بالإسكندرية . وهناك ظلت الفرقة تعمل حتى نهاية سبتمبر (٨٣) . وفى أكتوبر ، وقع عقداً مع الشامية الجميلة ، خضراء العينين زوزو شكيب . وهى فتاة راقية ، دلوعة ، كانت تؤدى دور المرأة المثالية ، مثل « قمر » الفاضلة ، فى « الدنيا لما تضحك » (٨٤) . على حين اتجهت أختها الصغرى ميمى – التى انضمت إلى الفرقة فيما بعد – لتمثيل أدوار المرأة اللعوب ، مثل أدوار بديعة مصابنى من قبل . وفى تلك الفترة تقريباً ، انضم استيفان روستى أيضاً إلى الفرقة ، وأصبح عضواً دائماً بها (٨٥) . . و« روستى » – كما ذكرنا – هو الذى توسط لضم الريحانى إلى كباريه « الأبيه دى روز » ، وكان متخصصاً فى دور الخواجا . وقد عُرف الخواجات باستغلالهم المشين للوطنيين ، بعكس السورى الذى كان يبدو بمظهر ساذج . وكان روستى – وهو مصرى متأنق من أصل إيطالى – يؤدى دور الخواجا بإتقان .

وقد كتب خيرى – فى صحبة هذه الفرقة القوية – كوميديتين جديدتين لموسم ٣٤ – ١٩٣٥ ، أولاهما : « الشايب لما يدلع » ، التى اعتبرها الريحانى « كوميديا اجتماعية أخلاقية راقية » (٨٦) ، ولهذا فهى تتضمن بعض لمسات أخلاقية .

---

(٨٣) « فرقة الريحانى » ، مجلة الاثنين ، (١٠ سبتمبر ١٩٣٤) .

(٨٤) مجلة الصباح (٢ نوفبر ١٩٣٤) .

(٨٥) المرجع السابق .

(٨٦) عادل شافعى : « رأى الأستاذ الريحانى فى الموسم التمثيلى الجديد » ، مجلة الصباح (٢٣ نوفبر ١٩٣٧)

وتتناول المسرحية قصة باشا فى الستين ، يهيم بفتاة فى العشرين ويحاول إغراءها . وتسخر المسرحية من حماقة الشيوخ الذين يتعلقون « بهوى الشباب » . وفى نهاية الأمر ، يتبين للباشا خطؤه ، ويزوّج الفتاة لابن أخته ، الذى كانت تحبه . وقد استوحى خيرى قصة المسرحية من حادثة معاصرة ، فنى ذلك الوقت ، أحب توفيق نسيم باشا (٦٠ سنة) رئيس الوزراء ، فتاة نمساوية فى الثامنة عشرة تدعى « مارى هفنر ». وتعرض بسبب حبه لسخرية الصحافة[٨٧] . ووجد الريحانى فى هذه الحادثة مادة للسخرية الاجتماعية والأخلاقية استفاد منها فى مسرحيته .

ويعد هذا العرض – بالإضافة إلى ما تقدم – رجوعاً إلى كوميديا الأخلاق بمعناها الواسع . بل وإلى « الفارس » أيضاً . فالمسرحية تعتمد غالباً على « البيرلسك » والسخرية عن طريق المبالغة والتهويل والسباب والعبارات الجوفاء ، لكن ينقصها حضور البديهة والفكاهة الشعبية التى تتوفر فى «الدنيا لما تضحك» * . أما الشخصيات فهى عبارة عن نماذج كوميدية عامة أو كاريكاتورات . فلا وجود للبطل الكوميدى المألوف ، بل نجد بدلاً منه شخصية مهرج اسمه «شنكل» (بشارة وكيم)، الذى عاد الريحانى يسخر عن طريقه من الممثل التراجيدى . وربما كان الريحانى يغمز – بهذه الشخصية – الممثل التراجيدى المشهور جورج أبيض ، لكن من العسير التحقق من صحة هذا الرأى ، لأن شخصية المهرج أشبه بكاريكاتور عام . والمسرحية – مع ذلك – مليئة بالساتير الذى يستهدف المسرح الجادّ عن

---

(٨٧) حديث مع المرحوم بديع خيرى .

* اقتبس الريحانى وخيرى حبكه هذه المسرحية من مسرحية فرنسية بعنوان :
Miquette et sa Mère

طريق هذه الشخصية . ولا يحتاج الضحك الذى يثيره « شنكل » — كما يتبين لنا — إلى تأويلات معيَّنة لكى يعلى من تيمته . والمسرحية — فى نهاية الأمر — تمثل عرضاً فخماً لوجهة نظر ممثل كوميدى (الريحانى) فى التمثيل التراجيدى ، وهى تسخر فى الوقت ذاته من المسرح الجاد .

ولعل المشهد التالى مثال لهذه السخرية . . يدخل الممثل التراجيدى الكبير مسرعاً إلى حانوت بقال ، ويتحدث إلى « كاملة » أخت البقال :

شنكل : **(بصوت مرتفع)** جِبْنه. عايز جبنه، قلت لكم جبنه. انتوما تعرفوش الجبنة ؟

كاملة : بكام عاوز حضرتك ؟

شنكل : أدوق **(يمشى بطريقة فنية فى الدكان)**

كاملة : اتفضل **(تناوله قطعة جبنة على طرف السكين فيلحسها بفمه ثم يتلمض ويبدى إشارة عدم رضاء)**

شنكل : زتُون . . زتُون أسود . عاوز زتُون .

كاملة : نعم حضرتك . . .

شنكل : **(بصوت مرتفع)** زتون، عايز زتون قلتلك ، زتون أسود . ما تعرفوش الزتون ؟

كاملة : بكام عايز حضرتك ؟

شنكل : أدوق ! **(يمشى بطريقة فنية فى الدكان)**

كاملة : اتفضل **(تقدم له ملعقة كبيرة فيها زتون فيكبش ثم**

يبدى إشارة عدم استحسان)

شنكل : حلاوة . . حلاوة تكون حلوم .

كاملة : ما فيش فى الدنيا حلاوة حادقة . عاوز بكام ؟

شنكل : أدوق (يمشى)

كاملة : لسه حاتدوق تانى ؟ . . النهاية ! (يأخذ قطعة حلاوة فيأكلها ويبدى عدم الاستحسان)

شنكل : عيش . . عيش يكون طاظه .

كاملة : رغيف ، اثنين . . ؟

شنكل : أدوق !

كاملة : تدوق العيش ؟

شنكل : يتوجد عندكم طحينة ؟

كاملة : عليها عسل ؟

شنكل : طحينه صافية ، طحينة تنفع لوجع الصوت .

كاملة : الصوت ؟

شنكل : الصوت لما يتوسخ ، يلزمه للتلميع طحينه . . الألياف الصوتية تحتاج من وقت لوقت لعملية تزييت ، إدينى طحينة ازيت بيها صوتى . . باتنين مليم . اتفضلى (يخرج من جيبه فنجال قهوة) السلطانية أهيه ! (ثم يتمشى بعظمة ذهابا وإياباً فى الدكان . يقع نظره على ربطة الإعلانات فيأخذ إعلاناً) إيه ؟ الغربان البيض ! . . الربطه هنا

بزيّها ما اتوزّعِتْش امبارح ، والإيراد ١٣٠ قرش ، وأنا
أقول الناس ليه ما جوش ؟ . . البوليس ! . . دسيسة ،
خيانة ! . . الإعلانْجيون يحاربون العبقرية . . يتآمرون
على النبوغ ، على الفطنة ، على الذكاء ، على شباك التذاكر ،
على الكيس ، على الإيراد ، على الفلوس . . الفلوس ، على
الفلوس[٨٨] .

وتتاح « لشنكل » الفرصة لكى يستعرض نفسه ، عندما تدخل « بطاطا »
ابنة « كاملة » ، التى تعشق التمثيل ، وتسأله وهى ترقب غضبه :

بطاطا : إيه موش تفهمنا حضرتك ، هو جنابك بتشتغل مع الأستاذ شنكل ؟

شنكل : أنا الأستاذ شنكل .

بطاطا : حضرتك ؟ !

شنكل : لحماً ، وعظماً ، ودماً ، وعرقاً ، ومرقاً .

بطاطا : حضرتك اللى امبارح مثلت دور « فاتن الأندلس » فى رواية « الغربان البيض » ؟

شنكل : إيه ؟ . . إنت شفتينى امبارح على المسرح ؟

بطاطا : الشاب الجميل الحليوه ، اللى كان بيزعّق فى وسط الحديقة ، ويقول ! دعونى أموت ، أموت !

---

(٨٨) « الشايب لما يدلع » : مخطوطة معارة من بديع الريحانى . وكثيراً ما كان الممثل جورج أبيض يعلن عن نفسه بأنه « ملك التراجيديا » .

شنكل : هو الماثل أمامك الآن ، فى هذه الدكان الحقيرة ، أمام هذه القاذورات ، تحوطه علب من السردين ، وبراميل من الزيتون ، ومَواجير من المِش . . ويضغط على كبريائه ويتلمس بملّمين إثنين لحسة . . آه ، لحسة من الطحينة من هذه السيدة الشمطاء . لا تنزعجى أيتها السيدة ، هدئى روعك . إنى أفهم مبلغ ما عندك من التأثير ، لرؤية عظيم مثلى تقذف بهالأقدار إلى صعلوكة هى أنت ، يا بائعة التوم والبصل . . ولكنها الجماهير الخائنة ، الجماهير القاسية التى لا تعرف العبقرية .

كاملة : دى نايبة إيه ياختى ؟

شنكل : لو أنصف القدَر ، ولو فهم الناس ، لو أدرك القوم أى شَنْكَل من الشناكل هذا الذى يرتجّ له المسرح ، إذن . . والذى نفسى بيده ، لجاءتنى خصيصاً من الهند فِيَلَة عدة ، تحمل قدور من ذهب ، لكى أتنازل فأغمس أصبعى ، وأتلَحَّس بلحسة من طحينة الهند .

كاملة : لحسة من الهند ، والا لحسة من العباسية ؟ !

بطاطا : ياسلام يا ماما ، شايفه يا ماما الفن ؟ . . ماما الفن !

شنكل : مع أن الدور اللى إنتى أعجبتى به إمبارح ، واللى كنت بامثله غصبّ عنى ما هوش من أدوارى المعدودة . إنما تتفَرَّجى علىّ صحيح فى الأدوار التاريخية : لويس الرابع

عشر مثلا ، نابليون ، يوليوس قيصر (**يأخذ مقشة بيد والبقوطي بيد**) يا جنود أسبارطه ، أمامكم العدو بخيله ورجله ، البدار البدار ! . . اسحقوها سحقاً تحت سنابك الجياد . مارك، مارك أنطوان ، خُذْها ضربة قاضية .. مارك أنطوان ! . . إديني الطحينة !

كاملة : ياخواتى ، دى حاجة تخوف .

بطاطا : بديع يا ماما ، هايل ، مدهش .

شنكل : أيتها البُنَيّة السعيدة ، أيتها الفتاة المثقفة ، أقرأ فى عينيك بريق النبوغ ، وأرى على جبينك مسحة العبقرية الفذّة ، ستكونين يوماً ما « سارة برنار » الشرق.. إذا احتجتى إلى نصائحى وإرشاداتى ، فها هى بطاقتى : الأستاذ شنكل ، ممثل الأدوار المسرحية على كافة أنواعها ، حارة شق التعبان ، الشقة السماوية.. التراس . . السطوح أحييكم أطيب تحية ، أحييكم (**يذهب بعظمة نحو الباب .. إشارة ارتداء المعطف يلتفت نحو كاملة**) الطحينة !

كاملة : (**بفزع**) أهيه .

شنكل : أشكرك .

كاملة : النكلة .

شنكل : احضرى الليلة واخصميها من التذكرة .

كاملة : أشكرك (**يصل إلى الباب ، ويضع الطحينة على**

الرف ، ويأخذ من الرف علبة كبريت فيشعل بها سيجارة ، ويأخذ فنجال الطحينة من الرف، وينفخ الدخان فى الهواء)

شنكل : إيه ، دخان ، دخان !(**يخرج**)[٨٩] .

وتمضى الأحداث فى مجراها الطبيعى حتّى نهاية الفصل ، فتقع « بطاطا » فى حب ابن أخت باشا ثرى واسع النفوذ (الريحانى) ،ويحبها الباشا نفسه،هو أيضًا، ويقنعها بأن تذهب إلى القاهرة حيث يساعدها على احتّراف التمثيل . ويوهمها بأنها إذا صارت ممثلة كبيرة ، فإنها تستطيع أن تتزوج من ابن أخته ، الذى تقلّ عنه — فى وضعها الراهن — فى المستوى الاجتماعى .

وترسل « بطاطا » خطاباً إلى « شنكل » تخبره فيه بحضورها إلى القاهرة ، وتطلب منه أن يزورها فى بيت الباشا . وبعد وصوله، يقدم نفسه للباشا قائلا :

شنكل : أنا يا حضرة المحترم جملة أشخاص ، مجموعة فى شخص واحد ، تشكيلة ، فاتورة ، برتْيتة ، بأس ، قوة ، جبْن ، مسكنه ، عظمة ، كبرياء ، شحاتة ، مرْمطة ، شرابات ، قصور ، عشش ، سجون ، ورد ، أزهار ، فِجْل ، كرّات ، بصل أخضر ، كاس ، طاس ، خمور ، شقة ، طعمية ، قرن فلفل ، ديوك ، حمام ، فراخ . .

باشا : فراخ . . بطراطير والا من غير طراطير ؟

---

(٨٩) الشايب لما يدلع .

شنكل : أنا اللى هدّيت أسوار اسبارطة المنيعة ، ودخلت شاهر سيفى ، منتصر على « بركليس » الجبار . . أنا اللى خرجت من معمة طروادة ، طاقِق ، ومطرشَق ، وبوزى شبرين لحد ما قضيت نحبى هناك ، شريد ، طريد ، ألفظ النفس الأخير ، وأنا أعانق حصانى الأدهم ، وأهرش بصوابعى رأس قطتى العزيزة زعفران ، وهى تنونو بحنوّ : ناو ناو .

الباشا : الله !

شنكل : أنا ياحضرة الفاضل أنا . . .

الباشا : أيوه أنت ، اتفضل . . خازوق ، ما فيش معانا حد !

شنكل : أنا الصعلوك . . أنا الأمير ، أنا الغفير ، أنا الذى دخلت بغتة على الخائن « كرياكو » ، فأمسكته من عنقه ، وبحركة عصبية أنشبت أسنانى فى زمارة رقبته .

الباشا : الله . . يظهر موش حاترسى على خير . . .

شنكل : أظن قدرت تفهم بعد المقدمة البسيطة دى ، أنا مين .

الباشا : إيه ، سبحان الله ! . . كل ده ولا أفهمش ، هوأنا حمار؟ بس الشىء اللى أنا باستعجب له أنا . . بختى أنا ، بختى اللطيف ، بختى اللى فى السما . . إزاى اتلمّينا على بعض ؟ . . أهه ده الشىء اللى يجننى(٩٠) .

---

(٩٠) المرجع السابق .

وليس من الصعب أن نتصور تمثيل بشارة واكيم لهذا المشهد ، فمن الواضح أن تدفق الكلمات الجوفاء، كان يقصد به التهكم من خطابية المسرحيات التراجيدية .

وبعد قليل ، يرى شنكل وهو يختبر بطاطا . ويقع هذا المشهد أيضاً فى الفصل الثانى :

شنكل : ما مثلتيش قبل كده حاجةيا مدموزيل ؟ .. ماحفظتيش حاجة ؟

بطاطا : مثلت فى المدرسة .

شنكل : دور إيه بقا ؟

بطاطا : دور « مرجريت » فى « غادة الكاميليا » .

شنكل : عظيم . تقدرى تسمعينى شويه ، علشان أذوق طعم مواهبك .

بطاطا (تقف وتأخذ «بوز») إذن مهما فعلت المخلوقة التى سقطت فهى لا ترتفع أبد ! . . ربما يغفر لها الله ، إلا أن العالم يظل جاحداً .

الباشا : لا إله إلا الله !

شنكل : (فى سكوت يضع رأسه بين يديه فى تفكير عميق برهة ثم يرفع رأسه) غريبة . . !

الاثنين : إيه ؟

شنكل : مواهب غريبة . . أهنيكى يا مدموازيل . . لكى مستقبل كبير .

بطاطا : صحيح ؟ !
شنكل : فى الأدوار المضحكة .
بطاطا : الأدوار المضحكة ؟
شنكل : الكوميدى .
بطاطا : (تبكى) كوميدى . . أنا بتاعة كوميدى[٩١] .

ويعدها شنكل بأن يسند إليهادوراً فى مسرحيتهالجديدة« الخفافيش » ، التى يسخر الريحانى فيها من الموضوعات النمطية المألوفة فى الميلودراما والفارس .

شنكل : خُفاش وُطْواط ، خفافيش وَطَاويط . . موضوع جديد . تحليل أخلاقى غريب . . الرواية أربع أشخاص . . الزوج والزوجة والحماة والعشيق .
الباشا : موضوع جديد صحيح ، لَنْج بشُوكُه .
شنكل : الزوج رجل المجتمع الراقى . الزوجة أشرف من الشرف ، محال تِسَلّم نفسها . . ما تقعْشى بعد جهد جهيد . الحما امرأة بلغت السبعين من العمر ، ولسه وِسْطَها بيلْعب ، خليعة ، ثرثارة ، شَرْشُوحة . . وأخيراً العشيق ، رجل حساس جدًّا ، أبِىّ ، يحافظ دائمًا على رقة الشعور ، مَثَل أعلى فى الاتيكيت . عند رفع الستار يدخل العشيق عند عشيقته ويستلف منها نُص ريال !

---

(٩١) المرجع السابق .

الباشا : خسيس برضه . . ويردّهم تانى والا . . ؟

شنكل : قبلها بأربع أيام ، الزوج عند رجوعه مرة من السفر ، دخل أودة نوم زوجته ، وجد العشيق فى سرير مراته . . ومن وقتها تولّد عنده الشك .

الباشا : ده نبيه تمام ، غيره ما كانش يقدر يفهمها !

شنكل : الزوجة علشان تتخلّص من الشبهة ، تتهم العشيق أمام زوجها بأن تردده على البيت ماهوّاش علشانها ، إنما علشان حماتها . . أدى ابتداء الرواية ، وبعد كده كل شيء يسير على ما يرام[٩٢] .

والمسرحية التالية فى هذا الموسم ، استعراض «الدنيا جرى فيها ايه» ، التى مثلت فى ٢٣ فبراير ١٩٣٥ ، وقد أحيا فيها الريحانى صيغة «كشكش بك» . إن «كشكش بك» يذهب إلى القاهرة مع صديقيه القديمين : «زُعْرب» (وكان يؤديه عبد اللطيف المصرى مبتكر هذا الدور) ، والشيخ يَنْبسون (بشارة واكيم) ، لمشاهدة هذه المدينة الكبرى . وتمضى الحبكة فى طريقها المألوف ، ويعود «كشكش» مع صديقيه إلى «كفر البلاص» نادماً تائباً[٩٣] . وبالمسرحية مشاهد كثيرة مقتبسة من الاستعراضات القديمة . وهى تحتوى — مثل تلك الاستعراضات — على نمر راقصة ، وأغان ومونولوجات . ومع ذلك فقد عولج الموضوع بجدّية ، ذلك أن الريحانى تناول قصة «كشكش» من زاوية أخلاقية .

---

(٩٢) المرجع السابق .

(٩٣) «الدنيا جرى فيها ايه على مسرح برنتانيا» ، مجلة الصباح ، (٨ فبراير ١٩٣٥) .

وقرب نهاية فبراير ، مرض الريحانى أثناء العرض . وعندما علم الجمهور أن نقودهم سترد إليهم ، أصروا على مواصلة العرض[٩٤] (بدافع من حماسهم الشديد للريحانى) . واستمر الريحاني فى تمثيل دوره فى تلك الليلة . لكن الفرقة توقفت فى الأيام التالية ، حتى شهر مارس[٩٥] . ولما استرد الريحانى صحته ، قدم هاتين المسرحيتين فى جولة بالأقاليم[٩٦] .

وعندما انتهى الموسم فى شهر مايو ، تنفس الريحانى الصعداء . فقد كان موسماً مرهقاً للغاية ، برغم النجاح العظيم الذى حققه . وكان الريحانى فى أشد الحاجة لأن يستجمع قواه . ويشير الموسم — الذى تلا ذلك — إلى اقتراب الريحانى من قمة تطوره . فى ذلك الموسم ، أخرج مسرحيته الكبيرة **« حكم قراقوش »** ، التى أقام فيها توازناً محكماً بين نزعته الأخلاقية وكوميدياه .

---

(٩٤) مجلة النيل (٤ فبراير ١٩٣٤)

(٩٥) « ختام الموسم » مجلة المصور (٣ مايو ١٩٣٥) .

(٩٦) مجلة النيل (٤ فبراير ١٩٣٤)

الفصل الثامن

الفنان الناضج (١٩٣٥ - ١٩٣٩)

يرجع تاريخ النضج الفنى لكوميديات الريحانى إلى عام ١٩٣٥ . ثم قُدِّر له أن يتوقف عن الابتكار فى الأربعينات ، فتحوّل يقصر جهده على إتقان فنه وإجادته . ويذكرنا الريحانى فى هذه المرحلة بموليير فى مرحلة الابتكار الأخيرة . وكان الريحانى يتمتع — مثل موليير — بحس أخلاق ومنطق سليم ، وموهبة فى رسم الشخصيات . وهو يقيم ، فى سنى نضجه ، توازناً بين مذهبه الخلقى وفنه . فإذا بنزعته الأخلاقية فى « الجنيه المصرى » ، يفسح المجال للتهكم الرقيق فى « حكم قراقوش » (١٩٣٥) « وقسمتى » (١٩٣٦) ثم « حسن ومرقص وكوهين » (١٩٤٣) .

وتعكس رؤية الريحانى الأخلاقية — كما تبلورت فى تلك الفترة — تطوّر نظرته البسيطة ودغمها . فالريحانى يؤمن بما جُبِل عليه الإنسان من طيبة ، ويدرك فى نفس الوقت ما طُبِعَ عليه المجتمع — وعلى الأخص مجتمع المدينة — من شر وفساد . فالإنسان نقىّ بالطبع ، لكنه ما إن يقترب من حياة المدينة حتى يفقد نقاءه . وقد كانت هذه تيمة « كشكش بك » . ومنذ ظهور « كشكش بك » ، مرّ المجتمع بتغيرات سريعة . . حتى « الأخيار » فقدوا براءتهم خلال هذه التغيرات التى توالت على المجتمع ، والتى أحسّ الريحانى بالعجز أمامها .

بذلك تقف مسرحيات الريحانى شاهدة على صراعه الداخلى بين المثالىّ

والمتهكم . . هذا الصراع الذى فرضته بيئته الاجتماعية . . فنحن نجد — فى أساس جميع كوميدياته الناجحة — سخطًا أخلاقيًّا على الطبقة المتوسطة . وقد رأينا — فى الفصول الأولى — كيف نمت البرجوازية فى تلك السنوات ، نتيجة لانتشار التعليم من جهة ، وللتوسع فى إقامة الصناعات من جهة أخرى . وحتى عام ١٩٣٠ ، كانت غالبية بيوت الصناعة المصرية ملكًا للأجانب ، ولكن المصريين أخذوا — بعد عام ١٩٣٠ — يملكون العديد من المنشآت الحديثة . وقد أدى اتساع رقعة المستهلكين الوطنيين للسلع الحديثة ، إلى تنمية نشاط التجار والماليين المصريين[1] ، الذين كونوا مع رجال الصناعة طبقة غنية .

وقد ازدهرت هذه الطبقة الموسرة وكبرت خلال الحرب العالمية الثانية . وفى تلك الأعوام ، أدّت الأزمات والتشريعات الاقتصادية إلى ازدياد فرص الكسب السريع ، وتفشّت السوق السوداء والأساليب الانتهازية[2] . فسرعان ما أثرى بعض الناس عن طريق هذه الأساليب . لذلك أصبحت طبقة الأغنياء المحدثين هدفًا لهجوم الريحانى فى المسرح .

ولقد كان محْدَثُ الثراء دائمًا هدفًا للسخرية فى أى مجتمع ، إذ أن حماقته وابتذاله يثيران الضحك فى العالم كله . لكن الريحانى يقطع شوطًا بعيداً فى انتقاده للأغنياء المحدثين ، إذ كان يأخذ على تلك الطبقة تَبَنّيها القيمَ المادّية ، فكان أفرادها يعدون الحصول على المال أهم من أى شىء آخر . وفى سباق المصالح المادية ، أهْدِرَت القيم الإنسانية والكرامة الإنسانية . لهذا كان النجاح حليفَ من هُمْ أكثر جشعًا ودهاء ... ونتيجة ذلك هى إثراء قلة من السكان ، على حين تزداد

---

(١) Nadav Safran, *Egyptin Search of Political Community*, p. 183.

(٢) المرجع السابق ، صفحة ١٨٥ .

الأكثرية البائسة فقراً . وقد تحمّس الريحانى لقضية الفقراء ، وهو الذى كان فقيراً ذات يوم . وكان الدور الذى يؤديه فى هذه المسرحية ، يمثل الإنسان الصغير الذى ينتمى — من الوجهة المادية — إلى أسفل السلم الاجتماعى ، لكنه ينتمى بأخلاقياته إلى الطبقة المتوسطة . والإنسان الصغير هو موظف الحكومة ، وكاتب الحسابات ، والمدرس ، أعنى آلاف المؤهَّلين الذين وجدوا أنفسهم فريسة للبطالة فى الثلاثينات، بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية[٣] .

ولقد امتُهِنَت كرامة هؤلاء الناس تحت وطأة النجاح المادى : فكل إنسان فقير لا يساوى شيئاً . . لكن الفقراء لم يكونوا كذلك عند الريحانى . ففى رأيه أن ضحايا المجتمع يتمسَّكون بالقيم المعنوية الأصيلة . وإذا كانت هذه القيم توجد فى أى مكان ، فإننا نجدها عند أبطاله الجدد ، « **بندق** » و « **تيسير** » و « **تحسين** » و « **عباس** » ، ولو لم يكونوا أوفياء دائماً لمُثُلِهِم ، إذ أنهم يجِدّون — هم الآخرون — سعياً وراء الربح السريع ، كلما استطاعوا ذلك . . ويُعَد مشهد الرشوة فى مسرحية «**لو كنت حليوه**» — الذى يدور بين كاتبين قبطيين — تعرية لاذعة وإن تكن إنسانية ، لهذا الفساد المحدود .

ومع ذلك ، فلا جدال فى أن صغار الموظفين من كتبة ومدرسين كانوا مستَغَلين من أصحاب الرتب الكبيرة ، أو من فئة أقل أهمية ، من أمثال « **حسن** » و « **مرقص** » و « **كوهين** » . ويصف أحد الكتاب حال هذه الفئة بقوله ، « المجتمع يقوم على الأنانية وهو بذلك يشجع على النفاق ، والاهتمام بالمصالح الشخصية ، والرشوة ، وإفساد الخُلُق »[٤] . وهناك نسبة كبيرة من هؤلاء المظلومين ، ازدادت

---

(٣) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٤) المرجع السابق ، صفحة ٢٠٢ .

أحوالهم سوءاً بين عامى ١٩٣٠ — ١٩٥٢ ، وهى سنى الأزمات الاقتصادية التى تعاقبت على مصر[٥] . كذلك ساءت أحوال تلك الفئة بسبب تركيب المجتمع المصرى : فإلى جانب قوة البرجوازية الصاعدة — والمؤلفة من رجال الاقتصاد والصناعة — كانت توجد قوة كبار الملاك الزراعيين ، التى يصفها أحد المؤرخين بقوله : « لقد عكست هذه الفئة مصالح الإقطاع فى السياسة الاجتماعية . وبسبب أنانيتها وحرصها على مكاسبها الشخصية ، أصبح منافسوها قله معدودة فى الأزمنة الحديثة[٦] فمن بين ستة ملايين وأربعمائة فدان ، كانت نسبة عالية منها ملكاً لوزارة الأوقاف (هذه المؤسسة التى تعرّضت لتهكم لاذع فى مسرحية « لو كنت حليوه ») ، وكانت ٤ : ١٢ فقط ملكاً لمليونين ونصف مليون من صغار المزارعين . وكان معظم الفلاحين يستأجرون من المالك الأرض التى يعملون بها ، بإيجار مرتفع جداً . وهذا ما تسخر منه مسرحية « استنى بختك »! . . يضاف إلى ذلك أن المستهلكين وأبناء الطبقات الصغيرة كانوا يتحملون عبء الضرائب ، ولم يكن يُسمَح لهم بالاحتجاج إذا أرادوا ، برغم إباحة هذا الأسلوب للاتحادات الصناعية .. فقد كان الإقطاعيون يعدون إقامة اتحادات زراعية تمثل عدواناً جنائياً[٧] .

وعقب الحرب العالمية الثانية ، اشتدت وطأة الكساد الاقتصادى ، وازدادت أخطاره بسبب التضخم المالى . كما ساءت أحوال البلاد السياسية والاجتماعية — إلى أبعد الحدود — فى أواخر الثلاثينات ، وهى الفترة التى بلغ الريحانى فيها قمة إبداعه الفنى . . وقد اندمج الريحانى فى عملية إظهار عيوب المجتمع ،

(٥) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٦) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٧) المرجع السابق ، صفحة ١٩٦ .

ليس عن طريق الموعظة كما فعل فى مسرحياته المبكرة ، بل عن طريق رؤيته العميقة للإنسان الصغير . إذ كان تصوُّر الريحانى له قد نضج ، وأخذ يبزغ فى هذه الكوميديات الأخيرة ، ليس كمجرد معالجة واقعية لظاهرة اجتماعية ، بل كصورة فنية سيكولوجية .

وقد تطوّرت «فارسات» **الفصل المضحك** المبكرة — بأقنعتها الجامدة وشخصياتها النمطية — إلى كوميديا واقعية للشخصية . وكانت أقنعة الريحانى الحيَّة مستوحاة من وجود ممثلين أحياء ، رُسمت لهم وفُصِّلت عليهم. فالشامى — مثلا — الذى كان نموذجاً مألوفًا فى **الفصل المضحك** ، يصبح بشارة واكيم ، الممثل . . فكان بشارة يحيا فى هذا القناع المزلى ، وكان القناع يمدّه بقوامه الفنى . وقد اكتسب « الشامى » مزيداً من الحيوية من خلال علاقاته بسائر الشخصيات . كذلك اتخذ النمط مكانه فى بيئة واقعية اجتماعية ، واتخذ طابعًا إنسانيًّا باتصاله بالحياة الواقعية . وكان من الطبيعى أن يمثل الريحانى — بطل الفرقة — دور الشخصية الرئيسية فى هذه الكوميديا الناضجة ، وأن تمثل أدواره سيرته السيكولوجية .

وبطل هذه الكوميديات ، هو جماع سيكولوجية الإنسان المصرى العادى ، الذى يجد نفسه لعبة فى يد القدر أو الحظ ، فيتمسك بإيمان ساذج بدائى يمتزج بإيمانه بالفأل . وهذا البطل يعشق الحياة ومباهجها باعتدال . وهو عميق فى انفعالاته وعاطفته ، مثالى وعملى . . ثم إنه — فى نفس الوقت — « فهلوى » وأبى كريم . وبرغم أن هذه الشخصية ترمز لرجل الشارع ، فإن روحها هى روح الريحانى . والفنانون الكوميديون الذين منحوا من ذواتهم الشخصية لابتكاراتهم الكوميدية كثيرون ، منهم — على سبيل المثال — موليير فى « السيست » Alceste ، « وشابلن » فى فيلم « الصعلوك » The Tramp وكانت الشخصية التى مثلها الريحانى هى . . ذاته .

وقد انصهر الريحانى فى دوره تماماً ، فأعطاه الدور ذاته كما أعطاه الريحانى من ذاته . ولما كان الريحانى يعتقد أن المجتمع والناس قد أساءوا معاملته ، فقد كان يرى فى نفسه مسيحاً اجتماعياً معذباً[٨] . وفى كوميدياته الناضجة ، يظهر الإنسان الصغير مضطهَداً مستَغَلاً من رفاقه ومعذَّباً على الدوام . ويظهر هذا الإنسان تحت أسماء وصور مختلفة ، لكنه يحتفظ بنفس الشخصية دائماً ، مندرجاً فى مواقف مختلفة حيث يصبح هدفاً للمَهانة والاضطهاد ، ويتعرَّض لقهر الأغنياء وأصحاب السلطة الذين كانوا يتحكمون فى المجتمع المصرى . . ويقع — تبعاً لذلك — فريسة للدجالين والمنافقين والأنانيين . ونراه يتحمل آلامه على طريقته الخاصة ، بالنكتة والدعابة . وفى هذا المنحى ، يكمن سر جاذبيته ومعدنه المصرى الأصيل ، فإن إحساسه بالفكاهة هو أيضاً البلسم الذى يداوى به روحه وكبرياءه الجريح . ويظل يعانى آلامه بصبر ، على حين يستمر المجتمع فى اضطهاده .

ولحسن الحظ ، لم ينسق الريحانى أو يستسلم لمشاعر الحسرة . فهو لم ينس قط أنه فنان كوميدى ، ولهذا ظل البطل المؤسى شخصية كوميدية . وهو ساخر ومهرج فى آن واحد ، إنسان معتدل وممثل كوميدى . إنه يرمز إلى المهرِّج التقليدى الذى يحييه فلاحو القرية فى ليالى السمر ، حيث يتم اختيار أحدهم ليكون هدفاً لسخريتهم واستهزائهم . ويختار كبش الفداء هذا لما يعرف عنه من مرح وبراعة فى التهريج . إلا أن هذا المهرج لا يكون مهرجاً حقاً ، بل يؤدى دور المهرج بوعى ووضوح ، ويتقبّل تهكم الفلاحين واستهزاءهم بسخرية . والواقع أن الفلاحين يرون أنفسهم فى شخص هذا المهرج ، فهم حين يهزأون به إنما يهزأون بأنفسهم .

وشخصية الريحانى — مثل مهرج ليالى السمر الريفية — ليست إلا شخصية

(٨) لقاء مع بديع الريحانى .

مهرِّج متنكر وهو — فى نهاية التمثيلية — يرضخ للواقع ويتقبل المجتمع كما هو . وهذه التمثيلية أشبه بلعبة يجب أن تنتهى . هنا لا تنتصر قيم المهرِّج السامية ، بل إن قيمَ المجتمع هى التى تسود . وكما يقول أريك بنتلى Eric Bentley فى كتابه « حياة الدراما» Life of the Drama : « الخادم فى نهاية الأمر ، هو أيضاً مهرج : فالفارس والكوميديا يشهدان دائماً بأن مهارات الخادم لا توصله لشىء بل إن اجتهاده — الذى ينم عن مقدرة — لا يعنى فى النهاية سوى ثرثرة »[٩] . وتقتصر شخصية الريحانى — بصفته مهرجاً وتابعا . . فى مسرحياته — على فضح المجتمع . لكن حلمه بتغييره لا يتحقق أبداً .

وهذا ما يمكن أن يفسِّر لنا « النهايات السعيدة » المفتَعلة غير المنطقية ، لكوميديات الريحانى . وما كان الريحانى يؤمن «بالنهاية السعيدة» ، بل كل ما فى الأمر أنه كان يلتزم بتقاليد الكوميديا . ويتضح لنا ذلك من أن الفصل الثالث فى مسرحياته كان دائماً أقصر الفصول وأضعفها . فبينما يمتاز الفصلان الأولان — لاسيما الثانى منهما — بالطول ودقة الكتابة ، نجد أن الفصل الثالث لا يضيف شيئاً سوى ربط النهايات المفكَّكة بأسلوب شبه مرتَجَل . « وهذه ليست بالضرورة طريقة سيئة فى كتابة مسرحية كوميدية[١٠] » ، كما كتب والتركير Walter Kerr ، فى كتابه « التراجيديا والكوميديا » Tragedy and Comedy . ومع ذلك ، تبقى الحقيقة . . وهى أن الفصل الثالث — عند الريحانى — غير مترابط . فالزواج ، الذى تختتَم به الكوميديا عادة ، قد يتم حين يجعل البطل يتزوَّج البطلة — مثلا — دون أن يبادلها

(٩) Eric Bentley, *The Life of the Drama* (New York : Atheneum, 1964,) p. 66

(١٠) Walter Kerr, *Tragedy and Comedy* (New York : Simon and Schuster, 1967), p. 66.

الحب فى أثناء المسرحية . وفى الفصل الثالث من «حكم قراقوش» ، لا توجد قط مشاهد غرامية بين الأميرة «وبُنْدق» . وبرغم علمنا بأن «بندق» مغرم بها ، لانجد أية إشارة توحى بأنها تبادله حبه . وعندما تكتشف — فى نهاية الفصل الثالث — أنه إنسان من العامة ، ترفض الزواج منه . وبينما يساق بندق إلى المشنقة ، تعود الأميرة إلى الظهور — فى الدقيقة الأخيرة من المسرحية — وتخبر السلطان بأنها ستتزوج «بندق» برغم كل شىء ، لمجرد أنه إنسان طيب . هذا التحول المصْطَنَع فى الحبكة — الذى كان من الممكن تجنبه ، لو أن الريحانى أتاح للعاشقين فرصة الظهور فى بعض المشاهد المتقدمة بالمسرحية — قد أقْحِم لا لشىء سوى إنقاذ بندق من الموت ! وتكتمل النهاية السعيدة ، لكن تأثيرها هو نفس تأثير « النهاية المفْتَعَلَة » Deus ex machina

ولا تعتمد الحبكة الريحانية — مثل الحبكة « الأريستوفانية » — على شئون الحب وأقداره ، بل إنها تتناول صراع البطل مع المجتمع وتأثير المال ، مع الفقر ومساوئه ، مع بيئة تناصبه العداء ، مع الحظ والقدر ، مع عجز الإنسان أمام هذه القوى جميعاً . ويرجع التهكم الأساسى مما يسمى بالنهايات السعيدة — فى مسرحيات الريحانى — إلى أن البطل يحمل بعض خصائص المجتمع الثرى الذى ينظر إليه بازدراء . فيكافأ فى نهاية الأمر بالمال والمنصب . وفى مسرحية « **قسمتى** » ينال البطل «تحسين» — فى نهاية المسرحية — مبلغاً كبيراً من المال ويظفر بمنصب هام ، ويفتح الذى كانوا يضطهدونه ذات يوم أذرعهم له ، ويتزوج من امرأة ثرية مشهورة . وهذا هو البطل الذى يحتقر القيم المادية للمجتمع !

ويعرف والتركير الطبيعة المبْهَمَة لهذه النهايات السعيدة ، تعريفا كاملا حين يقول : « **إن النهايات السعيدة للكوميديا ، ليست أكثر من محض**

ادعاءات ، بل — أكثر من ذلك — إنها خدع . وتتمثل طبيعتها الحقيقية : المهادنة والاستسلام ، والشك وإساءة الظن فى جميع الأطراف ، وامتهان الكرامة ، وتذكير الناس دائماً بأن الانتصار لا يغير شيئاً ، وأن المحتال سيظل محتالا . هذه هى العناصر الضرورية للنهايات السعيدة للكوميديا »[١١].

وبالرغم من جو الكآبة والاستسلام المخيم على مسرحياته ، فقد كانت نغمة الريحانى مرحة فكهة . فالساتير الحاد ، والتهكم اللاذع المر ، يشعّ — عادة — المرح والفكاهة المُمْتعة حتى فى المواقف المؤثرة . وأحيانًا يختفى ويتحوّل بقوة إلى الفارس المحض . عندئذ تتحول الابتسامة إلى ضحكة رنانة . وتنزلق الكوميديا الراقية إلى أساليب الكوميديا الهزلية . هذا هو شأن الكوميديا الرومانتيكية الراقية مثل « **حكم قراقوش** » . « وعلينا أن نتذكر — إذن — أن الكوميديا تأتى بعد التراجيديا ، أعنى أنها تأخذ مكانها فى الجانب الآخر من اليأس »[١٢] .

ويلاحَظ أن كوميديات الريحانى الراقية تحتوى على عناصر هرلية كثيرة ، ومع ذلك فإن كوميديا المواقف — التى سيطرت على الفارسات والأوبريتات المبكرة لم تعد غاية فى ذاتها ، إذ أصبحت حبكاته ، مثل شخصياته ، واقعية ولم تعد الأولوية للحبكة — كما كان شأنه من قبل — إنما صارت خيطًا يربط بين المواقف والمشاهد المتتابعة . وفى الواقع ، يمكن تتبعّ حبكة رئيسية تتكرر فى كوميديات الريحانى فى هذه المرحلة .

---

(١١) Kerr *Tragedy and Comedy*, Pp. 78-79,

(١٢) Bentley, *Life of the Drama*, p. 298.

وفى هذه الحبكة النموذجية ، يمثل البطل محورها وعنصر الربط بين خيوطها. وتقوم أحداث المسرحية بمهمة كشف جوانب شخصية البطل . أما بيئة الرواية فهى عبارة عن مجتمع ما ، سواء كان بيت باشا ، أم متجراً أم مكتب محام ، أم مقهى . ويقوم بناء المسرحية على نسق روائى يفيد فى تسلسل الأحداث ، التى تصوِّر نموذجاً متكرِّراً للبطل الذى يغيِّر القدَر مجرى حياته . وعندما تبدأ المسرحية ، تراه إنساناً فقيراً ، حتى إذا حانت نهايتها يصبح فى عداد الأثرياء . والأحداث التى تتخلل المسرحية تظهره أولا فى فقره ، مستَغَلاً مستَذَلاً فى فى بيئة هى نفسها تدعو للسخرية . . ثم تظهره غنياً ، لكنه غير سعيد ، لأنه يتبيَّن أن المال لم يمنحه السعادة . هذه هى القصة فى **« الجنيه المصرى »** ، و**«الدنيا لما تضحك»** ، و**«قسمتى »** ، **« استنى بختك »** ، و**« حسن ومرقص وكوهين »** ومسرحيات أخرى .

وتنال السخرية من البيئة نصيبها من الاهتمام ، مثلها فى ذلك مثل الشخصية المحورية . ففى مسرحية **« استنى بختك »** يبدأ الحدث بساتير فكه من « باشا » غنى منحل ، وفى **«قسمتى»** تهزأ المشاهد الأولى من « باشا » مثله ، وفى **«حكم قراقوش»** يقتصر الحدث على عرض نواحى الفساد فى مصر تحت **« حكم قراقوش»**. وجميع هذه المشاهد الاستهلالية تضفى على بيئة البطل جواً واقعياً وساتيرياً ، وتمهد لظهوره على المنصة . وفى **«حسن ومرقص وكوهين »** ، تصوِّر المشاهد الأولى جوّ العمل فى محل الشركاء تصويراً ساتيرياً ، وتعطينا فى الوقت نفسه — فكرة عن **« عباس »** (البطل) ، إذ يتحدث شركاؤه فى المحل عن الأخطاء الناتجة عن شروده الذهنى ، مما يحملنا على أن نبتسم ونتطلع بشغف إلى دخوله . . فما يكاد يظهر ، حتى ننفجر ضاحكين ، بل قبل أن يتحدث .

ويساعد على هذا ، أن أول ما يلفت أنظارنا فيه هو مظهره المضحك . إذ يرتدى سترة مفرطة الطول ، وسروالا واسعًا ، حتى لنتساءل ، أتراه استعارهما ؟ . . ربما . وفى الفصل الأول من مسرحياته يثير مظهره هذا — بالإضافة إلى شخصيته — سخرية صاحب العمل ، أو رئيسه ، أو سكرتير متعجرف أو حتى الخادم : وهو يتعرض فى « **حكم قراقوش** » للسبّ ، حتى فى أثناء دخوله إلى المنصة . وتزداد الأمور تحرجًا ، وتبدأ الصراعات الأساسية فى المسرحية ، مما يترتب عليه تعقّد الحدث . وفجأة يطرأ تحوّل فى الموقف ، على أثر تدخل الحظ أو القدر ، فيصبح البطل نفسه ملكًا أو سلطانًا ، و يربح تذكرة يانصيب ويثرى . وبذلك يودع عهد الشقاء .

والآن تُسلَّط الأضواء على تأثير المال فى شخصيته وفى علاقاته بسائر الناس . وهذا هو عادة عصب الفصل الثانى . ثم يأتى مشهد آخر ، تصفه لنا فيه إحدى الشخصيات ، وكيف أصبح فى حياته الجديدة : عندئذ يظهر على المنصة ، ونشاهد هذا التحول بأنفسنا .

لكن ثمة تعقيدات جديدة تنشأ بسبب بيئته الجديدة . فهو يصطدم بالمجتمع باعتباره ثريًا ، كما كان يصطدم به وهو فقير . وتصوّر ذروة المسرحية هذا الصدام فى أعلى درجاته . . فى ذروة « **قسمتى** » — مثلا — يوشك «تحسين» أن يقتَتل بيد « فاتن » ، الذى أغضبته منه الطريقة التى سلكها كسلطان . وفى نهاية « **حكم قراقوش** » يساق « بُنْدق » إلى الموت .

وتستمر التعقيدات فى الفصل الثالث ، إلى أن تُحَل من خلال حيلة مفتعلة . . وربما يتدخل الحظ أو القدر مرة أخرى . فى « **قسمتى** » ، يرسل السلطان الحقيقى إلى تحسين برقية يبلغه فيها بمنحه ثروة كبيرة وتعيينه

فى منصب خطير بالبلاط مكافأة له . وما دام البطل الكوميدى قد أصبح ثريًّا ، فإنه يستطيع أن يتزوج بطلة ثرية من أسرة عريقة . وعند ئذ تتجمد الحبكة .

وهذه الحبكة النموذجية حافلة بكوميديا لفظية جيدة . ومن أبرز ملامح البطل نكاته اللفظية ، فعباراته مليئة بالنوادر والقوافى والتوريات ، والمشاهد غنية بالإجابات المستَمْلَحة وألفاظ السباب المقذعة . وفى مسرحيات الريحانى المتأخرة ، تقل النكات الناضجة الطريفة ، وتأخذ مكانها تلميحات محلية ماكرة . وهذه المسرحيات مكتوبة بالعربية الدارجة على كافة المستويات ، بالاستعانة بمختلف المصطلحات واللهجات والاستعمالات اللغوية : لهذا ينبغى أن تتحدث كل شخصية بأسلوبها فى الحياة العادية ، لا سيما أن الكاتب يدرك ما بين لغة الغنى ولغة الفقير من فروق . ولا شك فى أن اللمسات الرقيقة تكسب لغة الحوار رونقًا ، وتلونها ، وتنوعها ، وتمدها بمصدر هام من التأثير الكوميدى . وكم أضحكت لهجة « كشكش » بك الريفية التلقائية آلاف القاهريين فى العشرينات ، كما أضحكت لغة «تحسين» الجماهير فى الأربعينات ، وهى لغة ساكن المدينة طلق اللسان التى تميل إلى التهكم ، وتتلاعب بالأمثلة والتشبيهات ، وتحفل بالمبالغات والشتائم الوقحة . وفى كلتا الحالتين ، نجد أن أقوال هاتين الشخصيتين تتفوق على أفعالهما ، وأن الحوار أهم من الحدث .

ولا تعكس « **حكم قراقوش** » — مسرحية الريحانى الأولى فى تلك المرحلة — التوترات الاجتماعية التى كانت تهز المجتمع المصرى وحدها ، بل تعكس أيضًا الاضطرابات السياسية المصاحبة لها . وتُعَد «**حكم قراقوش**» — بشكل عام — مسرحية ساتيرية عن الاستبداد السياسى . فهى تسخر من فؤاد — ملك مصر إذ ذاك — وحاشيته ، وخاصة رئيس الوزراء إسماعيل صدقى ، الذى تولى منصب

عام ١٩٣٠ ، وقضى على النظام الديمقراطى تماماً ، فألغى الدستور واستبدل به دستوراً آخر ، وأطلق يد الملك ، وعدّل النظام الانتخابى وأخضعه لرقابة صارمة . وباختصار ، كان حاكماً مستبداً ، حرم البلاد — فى أثناء توليه الوزارة حتى عام ١٩٣٣ — من أى مظهر للحياة البرلمانية أو الديمقراطية . ولم تكن الأحزاب المتشاحنة تجرؤ على الثورة ، خشية أن يؤدّى ذلك إلى مزيد من التدخل البريطانى .

وهكذا أصبحت البلاد ممزّقة بين الملك ورئيس الوزراء والإنجليز ومختلف الأحزاب ذات المطامع السياسية . ومنذ عام ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ ، كان الملك وحكومته منغمسين فى الصراع على السلطة ، متناسين شقاء الجماهير وبؤسها . ومن تلك الشقة المائلة — التى كانت تفصل بين الحاكم والمحكوم — وُلِدت الفكرة الأساسية لمسرحية « **حكم قراقوش** » .

وتشبه حبكة « **حكم قراقوش** » حبكة أوبريتات ألف ليلة وليلة — مثل : « **لو كنت ملكْ** » ، و« **ياسمينة** » ، و« **نجمة الصبح** » — من حيث إنها تحكى قصة « بُنْدق » . وهو إنسان فقير سيئ الحظ ، يجد نفسه — بتدخل من القدر — فى قصر السلطان ، حيث يؤدى دور الحاكم لفترة قصيرة . إلا أن « **حكم قراقوش** » ، تختلف تماماً فى تأثيرها عن هذه الأوبريتات . فهى ساتير واقعية ، مشبّعة بأفكار وأساليب فنية ، تسمو بها إلى مصاف الكوميديا الراقية . والمسرحية لا تشتمل على رقص وأغان ، ولكن المعالجة التاريخية البارعة كانت تدعم واقعية المسرحية وتؤكد طابعها المحلى .

وتجرى أحداث المسرحية في أثناء حكم « قراقوش » ، الذى عينه صلاح الدين

الأيوبي حاكمًا على القاهرة ، فى القرن الثانى عشر[١٣] . وتناسب هذه الخلفية التاريخية ساتيرية الريحانى ، لأن عبارة «حكم قراقوش» تعد كِنَاية مصرية شائعة عن الاستبداد السياسى .

وقد كان الملك فؤاد غير مصرى — مثل قراقوش — إذ كان تركيًّا ، وكان يعيش فى عزلة تامة عن الشعب . ويعكس الريحانى استياء الشعب من الملك ، حين يصور «قراقوش» فى هيئة حاكم قاس ، فظّ مستبدّ إلى حد قوله «لم يخلق قط الكائن الذى يستطيع أن يتحدى سلطة قراقوش وإرادة قراقوش» ، ولما كان فؤاد أجنبيًّا ، فقد جاء حكمه المستبدّ أشد مهانة . ويسخر الريحانى من الملك حينما يقارن بين سلوك البلاط الملكى المتعجرف المتَكَلّف ، الذى يتنافى مع الطابع القومى ، وبين أصالة وبساطة البطل ابن البلد القحّ .

وتزداد الهوة اتساعًا بين الحاكم والمحكوم عن طريق تصوير خصائص البطل «بُندق» ، الذى يرمز إلى الجماهير المستَغَلّة . وهو لا يختلف عن معظم أبناء طبقته إلا فى أنه يعى شقاءه بتهكم . وبالرغم من فقره ، فهو متعلم ويزهو بثقافته . ولكى يكسب قوته ، فإنه يعمل كاتبًا للحسابات ، ومحصلا لدى «كشك أغا» ، وهو إقطاعى تركى يمتلك المقهى الذى تدور فيه أحداث الفصل الأول . وبناء على ذلك ، ترمز العلاقةُ بين الأتراك والموظف المصرى إلى الصراع القائم بين الحاكم والمحكوم .

ونعلم من قصة هذه المسرحية ، أن «كشك أغا» يقسو فى معاملة «بندق» ويهزأ به ، ولاسيما أن «بندق» لايتمكن من تحصيل إيراد

---

(١٣) «الفاشوش فى حكم قراقوش» ، لابن مماتى . وهو أقدم ساتير سياسى مصرى معروف ، ويرجع تاريخه إلى القرن الثانى عشر .

المقهى . فيأتى « كشك » ويتهكم منه ويهدده بالموت إذا لم يحضر له النقود ثم ينصرف . وينجح « بندق » فى الحصول على إيراد المقهى ، ويضم النقود إلى صدره . وفى الوقت نفسه يتابع السلطان — الذى كان جالسا فى المقهى متنكراً وبصحبته وزيره — هذا المشهد، ويدعو بندق إلى مجلسه . فيظن الأخير أنه يريد أن يستولى على النقود : ثم يعود فيلبى الدعوة .

ويطلع بندق الزائرين — فى مشهد فريد فى صراحته — على ما آلت إليه أحوال البلاد من فوضى . ويبدو عليه الاهتمام الشديد حين يتحدث عن بؤس الفقراء ، ويفضح فساد الموظفين . كذلك لا يسلم حكم قراقوش من هجومه المباشر عليه :

بندق : غريبة . طيب وايش جابكم هنا يا مغفلين ، يا بهايم ، يا مواشى ؟

قراقوش : الله الله الله !

بندق : ماهه لها أصل . . أنتم طبيِّتُو هنا فى عش التعابين .

قراقوش : يا ساتر !

بندق : يعنى . . ياطالعين ، ياموش طالعين .

قراقوش : يا حفيظ !

بندق : الناس بتخلّل خيار ، ودول هنا بيخللّوا بنى آدمين .

قراقوش : يا مغيث يا رب !

بندق : أنتم هنا سعركم سعر التراب . . كل حتّة فى جتّتكم لها

تـمـَن ، الودن بعشرين ، الدراع بتلاتين ، العين بأربعين .
يعنى أرخص من لحمة الرأس .

قرقوش : على كده إحنا طبينا فين ؟

بندق : طَّبيتـُم فى داهية مسيَّحة .

كركدن : اتفضل ياخى اتفضل . ده أنت ربنا بَعتَبك لنا نجده .
نَوَّرت علينا كتر ألف خيرك . . لكن من حق ، أنت
ما شربتش حاجة .

بندق : لا موش مهم .

قراقوش : ما يصحش أبداً . ياولد . . .

وطواط : حاضر .

بندق : شاى يا مغفل ، شاى موش يتـّاكـل .

بندق : يتاكل إيه ياطور؟ .. سمعك تقيل ؟ .. ولد قليل الأدب ،
جتك البلا ! فـَلـَقتو قلبنا لحدّ ما اصطدنا منكم القرشين
ياولاد الـ . . . دنتم آنـِستم يا خوانـّا .

قراقوش : الله يآنسك ياخى ، والله جت صدفة سعيده برؤياك .

بندق : العفو يا سيدنا العفو . الله جرى إيه ياولد ؟ .. وقت
وِحِش ، دنيا بطـّاله ، بلد سايبه .

كركدن : بلد سايبه ؟

بندق : إيوه ياحضرة الفاضل ، اسكت أجارك الله . ده اللى إيده فى
الميـّه زىّ اللى إيده فى النار ، كل شىء فى البلد انعكس حاله ،

الضماير خسرت ، الأغراض تلوثت ، الذمّيم اتوسخت والأعراض اتنَهكِت ، والكبير بياكل الصغير زى السمك والقلوب أسودّت ، والغلْبان الهَلْكان اللى زى حالاتى ، اللى أنعم عليه ربنا وقدّرُه يفكّ له كلمتين خط نضاف ويكتب له كام سطر ، ومِتوَدّك بعون الله فى الكشْط والتّنقيط والزّمامات ، ولا يخلاش برضه من كلمتين فى المعانى الأدبية ، ويوزِن شِعْر برضه، يحكم عليه الزمن المِشقَلْب يشتغل فى خدمة مين ؟ . . كشك أغا ! كشك أغا راجل مخلوق من الخشب، عقله من حجر، لسانه من كُرْباج منقُوع فى جرْدَل زرنيخ .

قراقوش : يا سلام . أنت يظهر حالك تعبان قوى .

بندق : تعبان ؟ ! . . ده المَرار اللى فى الدنيا كله ، المَرار اللى كان خالقه ربنا علشان يوزّعه على جميع الغلابة من عباده جابه لى الزمان وحطّه لى فى كاس واحد وقال لى اشرب يا فيلسوف .

قراقوش : لا إله إلا الله .

بندق : أمّال إيه .. ياما فى الدنيا دى ناس متكَفّنين بالحيا . هو لولا الصبر من الله . . ومع ذلك كله يهون . أنتم نَوّرتونا النهارده .

قراقوش : الله ينوّر عليك . والله أنت صعبت علينا . لكن ياخى ما فيش مُنْصِف يشيل عنك الغلب ده ؟

بندق : منصف مين يا بن الحلال ، ربنا يحنّن عليك . إحنا فى أيام سوده . . إحنا فى حكم قراقوش **(ينظر حوله بحذر بينما الاثنان ينظر بعضهما لبعض)**

كركدن : لكن أنت دلوقت بتشتكى من كشك أغا، والا من حكم قراقوش ؟

بندق : وطّى صوتك فى عرضك،حاتوّدينا فى داهية . الحيطان لها ودان . ما هو اسخم من سيدى إلا ستى . الاثنين عينة واحدة . من قراقوش لكشك أغا يا قلبى لا تحزن . الناس على دين ملوكهم ، وملوكهم بيا كلوا مهلبية ، والفقير العدمان اللى زى حالاتى أنا ينفلق ، ينهلك . يهمهم إيه ؟ !

وبانتهاء هذه المحادثات يبدأ الصراع الدرامى كما يتضح من حديث بندق إلى زائريه :

بندق : آه يا نارى ، ما يصافينى الزمن نوبة واحدة ، وأقعد مطرحه ، وأحكم البلد دى على كيفى جمعه واحدة . . بس سبعة أيام ، وبعدها يموّتونى ، يشنقونى .

قراقوش : كنت حا تعمل إيه ؟ ؟

بندق : أعمل إيه ؟ ! . . ده انت عقلك على قدك قوى . أقل ما فيها أصلح حال البلد ، أبل ريق الغلبان ، أنصب ميزان العدل اللى بقى كفة تحت وكفة فوق . أحنى

دماغ القوى قدّام حقوق الضعيف اللى ضاعت صفر
عالشمال وصفر على اليمين . أورّى الناس إيه السلطان
وإيه حكم السلطان ، وإيه ميزة السلطان، وأمشّيهم
عالعجين ما يلخبطهش[١٤] .

كل هذا يسمعه السلطان الحقيقى بامتعاض واضح . وعقب التحوّل المألوف فى الحبكة ، يأمر بتخدير بندق وإرساله إلى القصر . هناك يستحم ، ويرتدى ملابس أخرى ، ثم يبلّغ بأنه قد أصبح نائباً للسلطان . وجدير بالذكر أن « بندق » — على عكس أبطال الأوبريتات — يعلم حقيقة نفسه تماماً . وعندما يخيّره السلطان بين البقاء ليواصل التحدّى والموت فى نهاية الأسبوع ، وبين العودة إلى حاله السابق ، فإنه يقرر البقاء دون العودة إلى حياته الماضية التعسة ، ولو كلّفه ذلك عمره . وإزاء تصميم «بندق» ، يدبّر السلطان الخطة التّالية : يستطيع بندق أن يعيش، إذا وافقت الأميرة شمس على الزواج منه . وبعد ذلك نرى« بندق » فى بيئة البلاط الملكى التركى :

شاكوش : المَرْدَار ، حامل سيف الدولة .

بندق : وسيف الدولة ده يلزمنى هنا فى إيه ؟ . . أخرّط به بصل .

شاكوش : لأوقات الغضب . . زعل مولاى من حد ، حبّ يطيّر رقبة حد . .

بندق : يطير رقبة حد ؟ . . إنتو الناس عندكم إيه ؟ . . حمّام ،

---

(١٤) « حكم قراقوش » ، مخطوطة معارة لى من الأستاذ بديع الريحانى .

سِمان ؟ . . طَبْ والطرطور التانى ؟

شاكوش : المَنْدَار يا مولاى .

بندق : يعنى إيه راخر ؟

شاكوش : حامل صندوق الدولة . حَبّ مولاى ينْعم على حد ، يكافىء حد ، يكبِش من هنا ويدّيله .

بندق : من غير حساب كده ؟

شاكوش : ولا سؤال .

بندق : ايه الحال السايب ده . طب والواحد ينعم على غيره بس ، ولا ممكن على روحه برضه ؟[١٥] .

وربما يكون الساتير لاذعًا ، كما سنرى فى المشهد الرئيسى من الفصل الثانى . حيث يدعى بندق لرئاسة « مجلس الأبحاث » . وهو اسم مستعار لمجلس الوزراء فى ذلك الوقت . ويتألف المجلس — كما يصفه أمين القصر — من الشخصيات التى يتناولها الحوار التالى :

شاكوش : أدْمِغَة إيه ، أفكار إيه ، بيان إيه ، فلسفة إيه ، حكمه إيه !

بندق : لا لا لا ، للدرجة دى ؟ دى حاجة تلْخِم . وأنا حاروح فين جنْب دول . الواحد خايف لَيِنْكِشف . .

شاكوش : صاحب السعادة ! حسن بيك قُنْبلى طَرْقَعَنْجى أغا .

---

(١٥) المرجع السابق .

بندق : إيه يبقى مين ؟

شاكوش : ده النار والحديد ، ده الحرب والنضال ، ده الكر والفر والقتال .

بندق : إيه . . عنتر يعنى ؟

شاكوش : قول فيه ما شئت، سلحدار جيوش الدولة .

قرطعنجي : (يدخل وينحنى أمام بندق) باش سنجق تحية (يطلق من طبنجته ثلاث طلقات) .

بندق : (مفزوعاً) يانهار اسود . إيه ؟

شاكوش : السلام العسكرى يا مولاى .

بندق : وده سلام إيه اللى بيْكَرْكِب المَصارين ده ؟

شاكوش : ده إكرام يا مولاى .

بندق : ياسيدى موش ضرورى .

شاكوش : أصول التحية المعتادة كده .

بندق : ويعنى يبقى كويس لما التحية المعتادة تنُطّ فى عينى . من فضل حضرتك ياسى طرقعنجى أغا ، لما تبقى تشَرَّف هنا تانى ، بلاش التحية المعتادة . . كده بالإيد كويس .

طرقعنجى : ما تشكُرْنيش ، ده أقل من الواجب ، أنت مقامك العالى يستحق أربعين طلقة .

بندق : يا خبر منَيِّل . عندك ياجدع أنت ، حوشه . لا . . أنا خارج من هنا .

شاكوش : دى التحية المعتادة . إثبَت يا مولاى

بندق : أثبَت إيه . . إزاى ؟

شاكوش : حاكم رجال السيف دول تَملَى اصطلاحاتهم ناشفة . اتفضل ما تْخَافْش يامولاى (إلى **طرقعنجي**) الباش سنجق بيقول إنه ممنون .

طرقعنجي : مجنون ؟ . . أنا مجنون ؟[16] !

ويتضح أن سلحدار الجيش أصم ! بعدئذ يدخل « بندق » على قاضى القضاة . . الذى يطلق عليه اسم بلا معنى :

شاكوش : السيد جرْجَار البغدادى معْدِى كرْب .

بندق : إيه ، اسمه إيه ؟ . . مين ؟

شاكوش : معدى كرب . !

بندق : أنتو بتجيبو الأسامى الحلوه دى منين ؟ . . وبيشْتَغَل إيه حضرته ؟

شاكوش : ده قاضى قضاة السلطنة .

بندق : ما شاء الله ، أهلا بالعدل والفضل والقوانين واللوائح .

معدى : باشنجقدار ت ت .

بندق : إيه ماله .

معدى : ت ت ت

---

(١٦) المرجع السابق .

بندق : يا ناس الراجل روحه حاتِطْلَع .

معلى : ت ت ت تحية .

بندق : ياسلام . طَبْ يا سيدى كان بلاش . . تحية إيه اللى تِطَلّع المصارين ؟ . . إيه ماله ؟ .

شاكوش : لا ، بس هو كده بيِتْهَتْه شوية .

بندق : ووظيفته . . قلْتِلى ؟

شاكوش : قاضى قضاة السلطنة .

بندق : يا بخت المتهم . يعنى المحكوم عليه بالإعدام يموت موتة ربنا ، وهوّ لسَّه ما نَطَقْش . لا انتو بتْنَقّو لكل وظيفة ما يناسبها تمام[17] .

ويدخل « كروانى » . . مهندس البلاط .

شاكوش : السيد مفتاح أبو طير الكرواني .

بندق : مين يا سيدى . . مين ؟

شاكوش : الكروانى .

بندق : والله الاسم فى حدّ ذاته بيبشَّر بخير ، أنا ما اخبّيش عليك ، أنا كَفَرت من النمْرتين اللى قبله ، وبيشتغل إيه حضرته ؟

شاكوش : ده نابغة فن المعمار ، مرجع الهندسة والتنظيم والتنسيق فى البلد .

---

(١٧) المرجع السابق .

بندق : مهندس يعنى . أنا أحب أهل الفنون . اتفضل سيد . كروانى (يدخل) وشه موش باين عليه هندسة أبداً .

كروانى : نهار مبارك برؤية طلعة ذاتك الشريفة المُنيفة.

بندق الله . كروانى ده ؟

شاكوش : بيقول لجنابك العالى ، نهار مبارك لرؤية طلعة ذاتك الشريفة المنيفة . بس هو متْخنانف شويه .

بندق : أنا ما لاحِظْتِش حاجة . إيه الفاتورة المدهشة دى ، انتو بتْنَقوهم على الفرّازة كده ليه ؟

شاكوش : أنا مالى يا مولاى ؟ . . العبرة فى حسن الاختيار . . ده شَيّد . .

كروانى : ١٨ سرايه .

بندق : عفارم عليك .

شاكوش : وبنى ١٢ كوبرى .

بندق : وإيه ؟ .. وقَع كوبرى منهم على مناخيره ؟ . . لا ده شىء أنس ، المجلس كل ما ابيحْلَوّ . اتفضّل سيد كروانى . موش كفاية كده ، والا فاضل حد تانى ؟

شاكوش : الأخير يا مولاى ، حجة البيان السيد سنحْبان القلنْطيطى

بندق : إيه ؟

شاكوش : القنلطيطى .

بندق : وبيشتغل إيه حضرته .

شاكوش : إلاَّ ده يامولاى . . ده بحر لوحده .

وأخيراً ، يتقدم من بندق موظف لا يؤدى عملا محدَّداً فى البلاط ، فيصبح هدفاً للسخرية اللاذعة . إنه ممثل للشخصيات الأدبية المتعلمة فى الدولة . ويذكر الأستاذ بديع الريحانى أيضـًا ، أن الساتير فى هذا المشهد ، تعرّض لهجوم المَجْمَع اللغوى الذى أنشئ فى ذلك الحين[١٨] . ويعلق شاكوش مرة أخرى :

شاكوش : القلنطيطى يامولاى أجْرُومية متنقلة ، مجلّد نَحْو ماشى على الأرض ، دواوين شِعْر لابسه جوز مراكيب ، بيان .. خُدْ ، فصاحة خُد ، ثقافة خُد ، بلاغة خُد . . .

بندق : إياك أمال . . واتفضل سيد قلنطيطى .

القلنطيطى : عِمْتَ أبْلَقـًا .

بندق : نعم ؟ !

شاكوش : بيسلم عليك .

قلنطيطى : وشعْمَظْت سنْجَقـًا .

بندق : إيه ؟

شاكوش : بيهنّيك .

بندق : شعمظت ، وبيهنيك ؟

(١٨) فى عام ١٩٣٤ ، أنشئ مجمع اللغة العربية (على غرار المجمع الفرنسى) ليضم كبار الشخصيات الأدبية . وكان الهدف من إنشائه الحفاظ على العربية الفصحى وتثبيت دعائمها . وقد بلغ من تشدد المجمع فى استخدام الفصحى ، أنه اخذ يدافع عن الرأى القائل بوجوب استخدام الفصحى فى الحياة اليومية .

شاكوش : طوّل بالك . ده فصيح بشكل !

قلنطيطى : كميت اللواذيح ، وجَحْمَصَة النّقاريع .

بندق : نقاريع ؟ !

شاكوش : فى دى بيوصفك . . ده بليغ بشكل !

قلنطيطى : شنْفَاق المجلس المتوجّر .

بندق : ياروحى !

شاكوش : أمال . . ده متين بشكل !

قلنطيطى : وقرْنَطَا فى الحكم الجَيْرَ بوق المُرْجَز .

بندق : يا وعدى ! . . ده رقيق بشكل !

قلنطيطى : مولاى قرة زاده أدِرْنلى أوغلى أغا .

بندق : إدى دى اللى فهمتها وبس . . ده أتَارِى اسمى خفيف بشكل .

قلنطيطى : فلشَنْجَفْتك .

بندق : لا تُشَنْجِفنى ولا حاجة ، سيد قلنطيطى .

قلنطيطى : ويمن .

بندق : والله أنا منْدَعِج ، منْبَعِج ، جحْر جحْر ضَبّ ، قرْعَطُوط خرْب برد . .

قلنطيطى : ماذا ؟ . . لم أفقه منك شيئاً .

---

(١٩) « حكم قراقوش » : يتحدث قلنطيطى بلهجة تركية ساخرة .

بندق : يعنى أنا اللى فقهت منك شيئًا ؟ . . اتفضل . لا . . تَقَـمَّر (١٩) .

ألا يشير الريحانى هنا إلى سخف الحديث الذى يدور بلغة تبدو غامضة للغالبية ؟..

يخرج قلنطيطى ويدخل كاتب البلاط ليسجل الجلسة :

الكاتب : السلام عليكم يا مولاى ورحمة الله وبركاته .

بندق : إيوه كده . وعليكم السلام ياخى . تعالى غِيبتْنى .

الكاتب : بيتان من الشعر يا مولاى .

بندق : ليه بس ؟ . ما تْخَلّيك بقيمتك أحسن لك .

شاكوش : يا حضرة كاتم السر ، اقرأ جدول الأعمال .

الكاتب : إنه بالنظر إلى وجود عجز كبير فى ميزانية الدولة، يجتمع مجلس الأبحاث الأعلى بكامل هيئته، تحت رئاسة باش سنجق القصر ، فى يوم تاريخه ، لتقرير ما يراه من الطريق اللازمة لتفريج هذه الأزمة .

بندق : تفريج هذه الأزمة على إيدين دول ؟ . . ده القلنطيطى .. المهم اللى هناك إده ، إذا قابل قارون أبو الأموال ، وخَبَطُه شَعْمظْت واحدة، يصبَّحه عالبلاط عِدِل .

معدى : أطْلُب ، أطْلُبُ الكا كا كا الكلام

بندق : نعم ؟

معدى : لمعالجة ع ع ع ع

بندق : عقلك ؟

معدى : ع ع عجز الميزانية ، إننا نفرض ض ض ض . .

شاكوش : ضبّور ؟

معدى : ض ض ض ض

شاكوش : ضِلْع

معدى : ض ض ض ض ض ض ض

بندق : ضض إيه ؟ . . دَربُكّة ، دَرَابزين ، ضوافر ؟

معدى : ضريبة جديدة على الأموات[٢٠] .

بندق : ما هو ! . . دى شُغْلانه تقَصَّر العمر . دى ضريبة على الأم م م موات ؟

شاكوش : إيوه والله ، فكره عظيمة . يعنى اللى يموت ، ناخذ منه ضريبة ريال مثلا !

بندق : طيب مادَفَعْش ؟ . . إيه . . نحْجز عَالخشَبَه ؟

شاكوش : ناخذ من أهله .

بندق : طب ما دفعوش أهله ؟

كروانى : ما ينْدَفَنْش .

بندق : إن شاء اللهَ ما نْدَفَن . يسيبوه .

---

(٢٠) « حكم قراقوش » ، كانت السخرية من « ضريبة الموت » تستهدف « ضريبة الميراث الحالية » . وهذه الضريبة التى تفرض على المواريث ، لم تكن معروفة حتى الأربعينات . إلا أنها كانت موضع جدال فى الثلاثينات .

كروانى : ناخُد الميِّت نصادْره .

بندق : حانعمل بيه إيه ، بصطرمه ؟

شاكوش : والله ونعم الرأى . . صحيح كانت غايبه عنا . هو يقصد يعنى أن كل شىء يتركه الميت كتير ، قليل ، ناخد منه ضريبة ٣٠ المايه إن شا الله يترك ٥ صاغ .

كروانى : ابتكار مدهش[٢١] .

وفى الفصل الثالث ، نرى « بندق » وهو ينجز كافة إصلاحاته ويدير شئون البلاد . إنه يلغى أولا « مجلس الأبحاث » المعروف ، ويرفع بالطبع جميع أنواع الضرائب ، ويأمر بإطلاق سراح السجناء ونزلاء المصحات العقلية ، كما يصدر تشريعاً يكون للرجل بمقتضاه زوجة واحدة فقط . إلا أن هذه الإصلاحات لاتنال رضى السلطان ، الذى ينتظر بقلق مجىء اليوم السابع ، وهو موعد انتهاء حكم « بندق » . وينزعج « بندق » لأنه لم ينجح بعد فى إقناع الأميرة بالزواج . وبعد قليل ، تعلن الأميرة رفضها إياه لأنه من العامة . وبينما هو يُساق إلى مصيره : يستدير السلطان للحشد الذى جاء لرؤية إعدام « بندق » ، ويسأل عمّ إذا كان هناك أى شخص مستعد للموت بدلا منه ، فلا يتقدم أحد . ويلاحظ « قراقوش » — بإحساس الشامت — أن هؤلاء هم الذين يضحّى بُندق بحياته من أجلهم ، فيجيب بندق بلهجة مُعَذَّبة ، « **معلهش يا مولاى ، أستاهل . كنت مفش** » . وبينما هو يتقدم إلى الموت ، تعيد الأميرة شمس النظر فى قرارها ، وتخبر أباها السلطان بأنها ستتزوج « بندق » ،

---

(٢١) حكم قراقوش .

لأنه وإن يكن عامياً إلا أنه نبيل الروح(٢٢) .

ويُعَد «حكم قراقوش» علامة بارزة فى تطوّر الريحانى . فهى أقوى ساتيراته حتى ذلك الوقت . والتأكيد على البطل العامى الذى يسير نموه السيكولوجى متوازياً مع حبكة نامية وخط ساتيرى واضح ، هو ما يجعل من هذه المسرحية خلاصة جهود الماضى وإسقاطاً على المستقبل فى وقت واحد . والدليل على تقدم فن الريحانى هو أن « الموعظة الأخلاقية » ، أصبحت أفضل التحاماً بنسيج المسرحية . وفى مشهد الذروة ، الذى يصور « مجلس الأبحاث » ، نجد أن الموظفين البُكْم الذين يشبهون الدمى ، ويمدّون المسرحية بالفارس هم — كما رأينا — الذين يحكمون مصر بالفعل ويسنون قوانينها .

وقد نجحت هذه الكوميديا على الفور ، وغصت الصالة بالمتفرجين كل ليلة . وقد شاهد إسماعيل صدقى باشا هذه المسرحية ، وهنأ الريحانى عليها شخصياً(٢٣) . وجدير بالذكر أن الريحانى افتتح بها مسرحه الجديد « ريتس » ، الذى انتقل إليه قبل افتتاح «حكم قراقوش» بوقت قصير . ومسرح « ريتس » هذا — وهو مسرح « رمسيس » سابقاً — مصمم على شكل حدوة ، وفى ديكوراته أثر من « الباروك » . ومنذ ذلك الحين وفرقة الريحانى تعمل به .

---

(٢٢) تشبه نهاية المسرحية — فى نواح عديدة — نهاية « لو كنت ملكاً » If I were king لجون مكارثى John Macarthy . فى نهاية المسرحية الأخيرة ، يجعل الملك لويس ، فرنسوا فيون « لورد كونستابل » Lord Constable لمدة أسبوع ، يموت بعده إذا لم تحبه سيدة من أسرة عريقة . وخلال هذا الأسبوع يهزم « فيون » البورجنديين ، ويدبر مؤامرة لقتل الملك . وفى نهايته ، تعترف السيدة النبيلة بحبها له وهو فوق منصة الإعدام ، لكى تنقذ حياته .

(٢٣) لقاء مع المرحوم أحمد شكرى ، الكاتب التليفزيونى .

وقد استمر عرض « **حكم قراقوش** » حتى ٤ يناير ١٩٣٦ ، وتلتها مسرحيتان جديدتان . أولاهما «**مين يعاند ست**»*، التي مُثلت في ٢٣ يناير ١٩٣٦ ، وهي تذكرنا بفارسات أواخر العشرينات . هنا يتنكَّر الإنسان الصغير في هيئة بيروقراطي عريق ، يحاول إخفاء غرامياته عن زوجته الساذجة الطيبة . والمسرحية الثانية هي «**فانوس أفندي**» ، التي بدأ عرضها في ١٦ أبريل ١٩٣٦ . ولم نعثر لهذه المسرحية على أثر ، سوى إعلاناتها[٢٤] .

وانتهى الموسم في شهر أبريل . واحتفل الريحاني وخيري بنجاحه بأن قاما بإجازة قصيرة إلى قبرص[٢٥] . وفي أغسطس ١٩٣٦ ، وقَّع الريحاني عقداً مع مسرح « الهمبرا » Hembra ، بالإسكندرية . وكانت فرقته تتألف — في ذلك الوقت — من : عبد العزيز خليل ، واستفان روستي (الخواجا) ، وحسن فايق (المغفل) ، وفيليب كامل (في دور الأجنبي أو الخواجا) ، وعبد اللطيف جمجوم (وكان يؤدي أدواراً رئيسية مع الريحاني مثل دور الباشا) ، ومحمد حسن الديب (الوسيط أو العاشق) ، وبشارة واكيم (الشامي) ، ومحمد كمال المصري ، وعبد الفتاح القصري (ابن البلد الفهلوي) ، وماري منيب (المرأة « الشلق » ، وتمثل عادة دور الحماة) ، وميمي شكيب (البطلة الحسناء) ، وزوزو شكيب (بطلة أيضاً) ، وزينات صدقي (نموذج الخادمة) ، ومحمد مصطفى ، وسيد

---

* هذه المسرحية مقتبسة من مسرحية فرنسية بعنوان *Un Coup de Fouet* وقد أخرجها عزيز عيد من قبل تحت عنوان « ضربة مقرعة »

(٢٤) « الأهرام » ، (١٦ يناير ١٩٣٦) .
(٢٥) الصباح (١٧ يولية ١٩٣٦) .

سليمان، ومحمد حلمي ، وعبد العزيز يوسف ، ومحمد لطفى (فى أدوار ثانوية)[٢٦].
وقد ظلت هذه الفرقة تعمل دون تغيير يذكر ، حتى وفاة الريحانى .

وفى نوفمبر ١٩٣٦ ، افتتح الريحانى موسمه الشتوى بمسرحية جديدة عنوانها «قسمتى» * ، كتبها بالاشتراك مع بديع خيرى . فى هذه المسرحية ، تلتحم الكوميديا السلوكية (وهى كوميديا واقعية ساتيرية) ، مع حبكة رومانتيكية . ويعود الإنسان الصغير إلى الظهور . ومثلما حدث فى « حكم قراقوش » ، يتدخل الحظ فجأة ، ليجعل من بطل المسرحية سلطاناً . إذ يقع الاختيار على « تحسين » — المدرس الفقير — ليتقمص شخصية سلطان أفغانستان فى أثناء زيارته الرسمية لمصر ، لوجود شبه كبير بينهما . ولا يُسْمَح للبطل بأن ينسى نفسه فى هذا الموقف حتى لا يكفّ الواقع عن مزاحمة الخيال . وإذا كان تحسين — فيما يبدو — سيد حظه ، إلا أنه يظل فى حقيقة الأمر واقعاً تحت رحمة أكثر الناس جشعاً فى مجتمعه المادى .

و « تحسين» هو الإنسان الصغير فى جميع آلامه وأفراحه . إنه يختلف عن أفلاطون وبندق فى أنه ينتمى إلى « برجوازية » الموظفين، وبوسعنا أن نحيط بالخصائص المميزة لشخصيته من خلال وظيفته . فتحسين رمز للمدرس عند الريحانى : ثيابه رثة — ورباط عنقه متآكل لكنه معقود بأناقة ، وياقة قميصه نظيفة لكنها بالية، وحذاؤه ممزّق. هذه كلها ملابس فقير وقور. والياقة البيضاء هى أيضاً رمز العلم والأدب . والمدرس فخور بهذه الأمور ، ومع ذلك فكبرياؤه جريح مثل ملابسه البالية . وبالرغم من مظهره وحصافته ، فهو ينتمى إلى الجماهير المحرومة ، المطحونة

---

(٢٦) الصباح (٢٨ أغسطس ١٩٣٦) .

* « قسمتى » مقتبسة من مسرحية فرنسية بعنوان : *Le Roi*

المستَغَلّة . هذا هو المدرس الذى يحاول الريحانى أن يبرز جوهره فى شخصية « تحسين» . ولم تتجل عبقرية تصويره لهذه الشخصية — وأدائه لها — فى صورتها الإجمالية مثلما وضحت فى التفصيل . واستناداً إلى روايات المعاصرين ، فقد أضيفت إلى العرض تفاصيل كثيرة فى الأداء، لم نعثر عليها فى النص . ومع ذلك فالنص ينطق بواقعية تصوره ، ويوضح الخصائص التى ينفرد بها « تحسين » كنموذج للبطل الكوميدى عند الريحانى .

فى الفصل الأول ، نراه أول ما نراه وهو يتأهب للقاء فى بيت « باشا » محدث نعمة ، حيث يأمل فى الحصول على وظيفة مدرس خصوصى لابنته . ويعد المشهد التالى الذى يجمع بين تحسين وسكرتير الباشا « خيرت » أشبه بمعرض نشاهد فيه جميع خصائص « تحسين » وصفاته : كبرياءه المهنى ، تهكمه ، تدفق نكاته ، تعاسته المزمنة ، ومظهره المضحك المزرى :

(يدخل خيرت ومعه تحسين)

خيرت : طيب يا أخى زعلان ليه ؟

تحسين : لا يا فندم مش زعلان ، الكلام أخذ وعطا .

خيرت : يعنى هى جريمة كونى أسأل حضرتك : سبق لك اشتغلت بالتدريس والا ما سبقلكش ؟

تحسين : لا يا فندم مش جريمة ولاحاجة ، حضرتك حر .. إنما هو معقول ياسيدنا الأفندى تطلبوا حضرتكم كاتب حسابات ، يتقدم لكم بياع كوارع ؟

خيرت : طبعاً لا .

تحسين : خلاص ، كمان ما هوش معقول أكون عارف أنكم عايزين مدرس مثقف ممتاز ، وأكون أنا مبيّض نحاس ، أقوم اسلِت ايدى من هِباب الحِلَل وآجى بكل تَـلاَمة أقول لكم خدوا جغرافيا على ايدى .

خيرت : طبعًا مش معقول .. بقى يعنى حضرتك مدرس ؟

تحسين : إيوه يافندم .

خيرت : مدرس للطلبة ؟

تحسين : طبعًا للطلبة . . امال حايكون مدرس لمين ، للناموس ؟

خيرت : جايز على كل حال . احنا كان طلبنا مدرس يكون من الدرجة الأولى .

تحسين : ومين بس اللى قال لحضرتك إنى أنا من الدرجة التاسعة ؟

خيرت : لا . . . بس . .

تحسين : إيه يا فندم ؟

خيرت : المظهر يعنى .

تحسين : آه ، ده شئ تانى . لازم أنا فهمت غلط أنتم بقى يلزمكم رقاص مش مدرس ، سلام عليكم (يقوم واقفًا) .

والآن ، يظهر سوء حظ تحسين فى الصورة :

خيرت : طيب وبتزعل ليه بس ؟

تحسين : أنا أزعل يا فندم ؟ . . أبداً . أنا لو كنت من الناس اللى

بيزعلوا ، كنت طقّيت من زمان .. وأنا عامل حسابى مقدم ، وداخل هنا عند حضرتك ٩٩ المية مطرود ، حياتى كلها طرد ، فى طرد ، فى طرد .

خيرت : لا لا ، اتفضل . أنا إذا كنت نَوّهت شوية عن مظهر حضرتك ، فدى فقط ملاحظه بسيطة ، ثم ده شىء ثانوى خالص فى الموضوع .

تحسين : إذا كان كده يا فندم ، احنا فى الخدمة .

خيرت : قولى . . فيه حد مشَيّع حضرتك هنا بتوصية . . بواسطة ؟

تحسين : لا والله يا فندم ، أنا عديم الوسايط بالكلية . أنا ما انتظرش خير من حد فى الدنيا أبداً . أنا ماليش صدر حنون على وجه الأرض ، والأذيّة تصيبنى من كل المخلوقات . ليه ؟ . . ما اعرفش . . قسمتى !

خيرت : امال حضرتك جَىْ كدا هو ؟

تحسين : لوحدى .. بلغنى من طريق الصدف أنه مطلوب مدرس . ذو كفاءة متمرن ، فى بيت سعادة بيومى باشا البَلاّصْفُورى بتاع الرُزّ .

خيرت : (بتأفف) بتاع الرُزّ ؟!

تحسين : أيوه يا فندم هو سعادته موش بيبيع رُزّ ؟

خيرت : أيوه رز . . رز فليكن ، لكن للحديث آداب .

تحسين : للحديث آداب ، هو أنا لاسمح الله يافندم قلّيت أدبى؟ . .
أنا أعرف أن سعادته بيبيع رز ، إذا كان الأيام دى بيتاجر
فى حاجة تانية ، عدم المؤاخذه أنا ما اعرفش .

خيرت : بيتاجر فى الرز نعم لكن فيه شىء اسمه تَلَطُّف .

تحسين : تلطف فى الرزّ ؟ . . الإنسان يتلطف فى الرز يقول ايه ؟

خيرت : كل مقام وله حقه ، وده النهارده واحد باشا .

تحسين : باشا باشا يا فندم، باشا غصب عنى وعن أجدادى كمان
أنا أقول فى دى حاجة ؟

خيرت : إذن رزّ دى شويه . . .

تحسين : ايه موش فى محلها ؟ . . بلاش الرز تحب حضرتك فى لغة
التلطف وآداب الحديث نسميه ايه ؟ . . جواهر ؟ . . .
فليكن ! . . أنا بلغنى أن بيومى باشا البلاصفورى بتاع
الجواهر .

خيرت : بقى يعنى يارزّ ، يا جواهر ؟

تحسين : ما هو يافندم احترت . نقول الحق مايعجبش ، نغالط
نفسنا ونقول الباطل ما ينفعش . هو صحيح راجل مُعْتَبر ،
فتح ربنا على سعادته واغتنى من تجارة الرز ، وصحيح انتقل
من أفندى لبيه ، لباشا ، وصحيح إنه على مقامه بين الناس
واترقى . وصحيح أن كلمة الأسطى بيومى دى انشطبت
خالص من سجل الوجود إنما الرز يا فندم الرزّ مع كل

ده . . فضل رزّ . وإلا إيه اللى تشوفوه ؟

خيرت : هو كده ما بنقولش لا . لكن فيه حقائق الإنسان واجب يلَطفها . هو يصح تخشّ حضرتك محل « صيدناوى »، وتقول له ياخُرْدَجىْ ، والا «الرمالى» تقول له يافرّان ، والا « الحاتى » تقول له يا جزّار ؟

تحسين : كمان الحاتى يقول علىّ مغفل لما أقول له يا مدير مصلحة الترامواى .

خيرت : لا يا أستاذ ، لا .. الدنيا غيركده . الإنسان لازم يتجاهل الحقائق ، ويمشى مع التيار ، أنت هنا دلوقت فى بيت باشا محترم ، وأتعشم إن شاء الله يكون لك قِسْمة وتنْشَبِك .

تحسين : والله تبقى غريبة يا فندم !

خيرت : ليه ؟ . . أنا شايف إن حضرتك راجل مثقف ، وحديثك ينمّ عن شىء من العلم ، ليه ما يكونش لك حظ ؟

تحسين : حظ ؟! . . شركة النسيج يا فندم ، اللى اتأسست جديد فى المحلة .

خيرت : ايوه مالها ؟

تحسين : كانوا طالبين ٥٢٧ مستخدم ، واخد بالك حضرتك ٥٢٧ مستخدم .

خيرت : طيب وبعدين .

تحسين : اتقدم لها ٥٢٨ طبعاً قبلو الـ ٥٢٧ ، وانطرد . . .

خيرت : واحد

تحسين : أنا يا فندم !

خيرت : يا سلام !

تحسين : حظى ياحضرة الفاضل ما عرفش يزوغ فى وسط ٥٢٧ نفر ، وتقول لى حضرتك حظ ؟

خيرت : مسألة صدف سيئة .

تحسين : أول جنيه قبضته فى حياتى من شغلانه يافندم . . .

خيرت : نعم .

حسين : طلع مزيف !

خيرت : وده غلب إيه ده ؟

تحسين : يوم ما اتولدت أنا يا أفندم ، يوم ما اتولدت تقوم زلزلة فى البلد . . زلزلة .

خيرت : يا باى !

تحسين : اتصور حضرتك ، واحد مدلدل من بطن أمه ، والداية بتنط من الشباك ، والجيران بيصوتوا على السلالم ، والسقف نازل يكر ، على دماغ أمى ، وهى بيدها تتفسد بعمرها وتختنى . وبدال ما يدعكونى بالماورد ويلفونى فى الحرير ، يطلعونى رجال المطافى موحل معفر من تحت الأنقاض .

خيرت : يا مغيث يارب . . دى أفظع ولادة سمعت بيها .

تحسين : وتقول لى بعد كده حظ يافندم ؟ . . بالك لو اندلق جردل ميه وسخه فى بولاق . .

خيرت : نعم ؟

تحسين : تنزل على دماغى وأنا فى شبرا .

خيرت : للدرجة دى ؟

تحسين : قسمتى يا حضرة . المصايب تدوَّر علىّ بكل اشتياق زى العاشق المِلَهْلِب ما يدوّر على حبيبته . عينى دى شايف الفتحة المعووجة دى إيه . . أصلها تعويره .

خيرت : من إيه دى ؟

تحسين : طالبين مخزنجى فى السكة الحديد ، قدّمت ، وقبلت .

خيرت : كويس .

تحسين : تمّ الإجراءات كلها ، ولا يقفش التعيين إلا على الكشف النظرى ، وأنا أصح ما فىّ عينى . . فيهاش عطله دى ؟

خيرت : أبداً .

تحسين : خدت بعضى بكل اطمئنان ورايح لحكيم المصلحة يكشف على نظرى ويأشر لى على التعيين .

خيرت : عظيم !

تحسين : ماشى فى الشارع ، ولد صغير ماسك نِبْلَه بينَشّن على عصفوره فوق الشجرة — خد بال حضرتك — أنا ماشى تحت فى الشارع ، والعصفور فوق فى الشجرة .

خيرت : أيوه ، ايوه .

تحسين : خبَط النبْلة .

خيرت : جتْ فى العصفور ؟

تحسين : لا ، جَتْ فى عينى أنا .

خيرت : إزاى ؟

تحسين : ماهو ازاى ؟ . . الحصْواية بدال ما تطلع لفوق ، تنزل لتحت . . وبدال ما تندَبّ فى دماغ العصفور ، تندب فى عينى أنا . . وبدال ما استْلِم وظيفة فى السكة الحديد ، استلمت سرير فى القصر العينى .

ومرةً أخرى يدور المشهد حول مظهر تحسين المزرى :

بيومى : (داخلا) خدْ (يناوله ورقة) اقعد بقى بيَّضْها بخط كويس ، أنا قَدَحْت فكرى وحرَّرتها لوحدى . هو أنا محتاج لسكرتير ؟ أنا غيرشى بس قِلة فَضا . (ينظر إلى تحسين) وده ايه ده راخر ؟

خيرت : ده يا سعادة الباشا . . .

تحسين : « دولاب » من كتب العلم ياسعادة الباشا .

بيومى : إيه . . دولاب ؟

تحسين : كسر الزمان قِزَازه ، وحطم الدهر أدْراجه .

بيومى : أنا موش فاهم بتقول إيه .

تحسين : حلمك يا سعادة الباشا ، حاتفهم . . آخر الجملة جَىْ (مسترسلا) ولكن بالرغم من منظره المحطم البالى ، فهو زاخر بالمجلّدات ، عامر بالمؤلفات .

بيومى : ولا عارف بتقول إيه . . وبعدين ؟

تحسين : وبعدين يا سعادة الباشا ، لا تنظروا إلى خشب الدولاب ، ولا إلى هدوم الدولاب ، بل قدّروا يا سعادة الباشا ما هو مرصوص على رفوف هذا الدولاب .

بيومى : الحكاية دى كلها ما فِهِمْتِش منها غير دولاب ، أنا بأسأل أنت إيه ؟

تحسين : أظن بعد كده يا سعادة الباشا . .

خيرت : (همساً على حدة) دولاب إيه أنت راخر ؟

تحسين : تشبيه شعرى . . إيه . . بطّال ؟

خيرت : ده يبقى يا سعادة الباشا المدرس اللى طلبته سعادتك .

بيومى : مدرس . . داهو ؟

تحسين : أيوه يا سعادة الباشا ، دا هو !

بيومى : إزاى ده ؟

تحسين : كده يافندم ، اللى حصل .

بيومى : الشكل ده شكل مدرس ؟ . . ده أراجوز موش نضيف حتى . . فين هو التدريس اللى باين على وشه ؟

تحسين : التدريس ياسعادة الباشا ما يقاش على الوش ، التدريس هنا جوّه المخ .

خيرت : هو راجل منكَسِرْ يا سعادة الباشا ، وعلى شيء برضه .

بيومي : بس منظره .

خيرت : صحيح . من جهة أنا برضه (إلى تحسين) أنت موش ممكن يعني (**مشيراً إلى استبدال ملابسه**) .

تحسين : ممكن يا أخي . . كل شيء ممكن . أنا عشان كده قدّمت وقلت ما تبصّوش لهدوم الدولاب ، بصّو لرفوف الدولاب .

بيومي : اسمك إيه ؟

تحسين : اسمي تحسين .

بيومي : هاه . . .

تحسين : تحسين يا فندم .

بيومي : اسمك ، اسمك .

تحسين : تحسين يا فندم . . تحسين . . اسمي تحسين .

بيومي : تحسين ؟ . . يا نهار أسود ! . . أنت تحسين . . تحسين أنت ! ؟

تحسين : إيوه . على كل حال ، أنا شخصيًّا موش موافق على التسمية دي يا سعادة الباشا ، كل الأبَّهات بتغلَط .

بيومي : أنا لما أحب أسميك صحيح ، وأكون صادق ، تعرف أسميك إيه ؟

تحسين : إيوه ياسعادة الباشا .

بيومى : أسميك تَزْفيت ، أسميك تَوْحيل .

تحسين : سعادتك حر . أنا موش شايف أهمية للتسمية فى موضوعنا ده أبداً . ومع ذلك ، شفت ايه صدق فى الدنيا دى علشان سعادتك تحتجّ على اسمى أنا بس . الأسامى كلها كدب فى كدب . أنا شخصياً أعرف واحدة اسمها « قمر » ، جارية سوده . شارع الفجالة ما فيهش عود فجل واحد، ومع ذلك شارع الفجالة . تحسين لها معنى على الأقل . . صحيح الحسن فيها مش منطبق بالكلية ، لكن أهو والسلام . . أب بيحبّ ابنه ، إنما تزفيت وتوحيل [٢٧] . . .

ويلاحظ فى مجتمع الباشا ، أن المظاهر تتحكم فى كل شىء ، ولا أهمية هناك للقيم الأصيلة والعدل والموهبة . إن ما يهم هو المظهر ، وليس الإنسان . والعالم مِلْك لأناس من أمثال الباشا . وتأتى شخصية بيومى باشا ، الذى نشأ فى أسرة وضيعة ، وكَوَّن ثروته بأساليب انتهازية ، مرسومة بصدق يمكن معه فضح هذا الثرى المُحْدَث تماماً :

بيومى : إيوه أنا برضه شخصية موش بسيطة فى البلد . النهارده على فكره ، جانى مندوب خصوصى من إدارة قاموس « دايرة معارف الأبطال العصاميين فى القرن العشرين» ، بيطلب منى بيان تفصيلى عن تاريخ حياتى .

---

(٢٨) « قسمتى » ، مخطوطة معارة من المرحوم بديع خيرى

خيرت : ايوه أنا افتكر أنهم أصدروا جزءين من قاموسهم ده .

بيومى : ايوه ، وحايصدرونى أنا فى الجزء الثالث .

خيرت : بلا صفورى باشا . على كده اسم سعادتك حيندرج فى حرف ـ اليه لام ، بين بلا وبلص وبلموص وبلاص .

بيومى : هى محلها وحش صحيح ، لكن اسمى كده . على فكرة انقشُ لى الكلمتين دول (يمليه) بيومى عبد الحق خليفة جاد الحوت البلاصفورى . ولد سنة ١٨٨٠ .

خيرت : ولد سنة ١٨٨٠ وتوفى سنة . . .

بيومى : توفى إيه يا بارد ؟

خيرت : عدم المؤاخذه يا سعادة الباشا ، أصل تواريخ الحياة فورمتها كده[٢٨] .

ويركز الفصل الثانى الأضواء على التحول الذى يطرأ على حظ تحسين ، إذ يعثر على وظيفة فى منزل الباشا . لكنه يُطرد بعد أن مر بتجارب أليمة عديدة . وبينما هو على وشك الخروج من المنزل ، يلمحه مخبر شاى (بشارة واكيم) مكلف بحراسة سلطان أفغانستان . ويلاحظ « فاتن » ـ الذى يشرف على إجراءات زيارة السلطان لبيت الباشا ـ إن تحسين يشبه السلطان تماماً ، لهذا يمنحه فاتن أجراً ضخماً ويطلب منه أن يتقمص شخصية السلطان ، لينقذه من أى خطر قد تتعرض له حياته . لكن حياة البذخ والترف ـ التى يعيشها تحسين كسلطان ـ لا تغير من

(٢٨) المرجع السابق .

سلوكه العامى المتبسط. فهو يستقبل الخدم حافيًا، ويسلك أسنانه بمدية أمام الناس، ويهبط من عربته فى أثناء سير الموكب لشراء قرطاس من الترمس . ويثير مسلكه فى المؤتمر الصحفى غضب فاتن ، فيتشاجران . ويأمر فاتن الحراس بإطلاق النار عليه .ولا ينقذ تحسين سوى وصول أحد الزوار فجأة . وينتهى هذا الفصل بنبرة أليمة ، إذ يرغم تحسين على التوجه إلى النافذة حيث يحيى الجماهير ، ويضربه فاتن من الخلف .

ويربط الفصل الثالث – ربطًا غير متقن – جميع الأحداث المفككة للقصة . ويطلب من تحسين – الذى بدا متوتر الأعصاب – حضور حفل استقبال بمنزل بيومى باشا ، حيث يفلت من الموت بأعجوبة . ويقع فى حب فتاة كانت تلميذته يومًا ما ، هى ابنة بيومى باشا . لكن فاتن يفضح أمره أمام الجميع . ويكاد يقتل تحسين بيد الباشا ، عندما يكتشف أنه يريد أن يتزوج ابنته . ولا ينقذه إلا وصول برقية عاجلة من السلطان الحقيقى ، يشكره فيه لأنه حل مكانه ، ويعرض عليه وظيفة فى البلاط ومبلغًا كبيراً من المال ! . . عندئذ تتحول صيحات بيومى إلى ابتسامات ويفتح ذراعيه ليضم زوج ابنته المقبل وتنتهى المسرحية .

ولا تخلو هذه النهاية السعيدة أيضًا من تهكم . فقد اتضح أن المال والجاه – الدعامة التى تنهض عليها القيم والمظاهر الزائفة – هما أساس المجتمع . إن تحسين يفوز بالمال والمنصب فى نهاية المسرحية ، وهما وحدهما اللذان سيجعلان منه إنسانًا مقبولا من المجتمع . ومن ثم فإن قيمَ المجتمع ، وليست قيمَ البطل ، هى التى تنتصر وتسود فى النهاية . وهذه التيمة يكفر عنها إيمان طفيف بالحب . ذلك أن ابنة الباشا ترضى بتحسين كما هو ، وتظل تحبه ، حتى بعد أن تكتشف أنه مجرد مدرس فقير. ومع ذلك لا تحتل هذه العلاقة الغرامية سوى حيز صغير من المسرحية حتى تكاد تفقد أهميتها داخل مغزاها العام .

ولقد أحب الجمهور « قسمتى » ، كما أطرى النقاد واقعيتها ونكاتها الفكهة المرحة ، وقد وُصِف الحوار بأنه مضحك للغاية « حتى إنه لم يدع للمتفرج لحظة واحدة يستريح فيها من الضحك المتصل »[٢٩] . ولم يكن الحوار مضحكاً فقط ، بل كان كما قال عنه ناقد آخر : « **فقد لاحظنا أن كل لفظ يحمل معنى ومغزى ، وكل حادثة تطوى عبراً وعظة ، فماذا نريد من التمثيل الكوميدى أكثر من هذا ؟ وأن روايات الريحانى — فى الواقع — تُعدّ من الروايات العالمية ، الروايات الشعبية الثقافية التى تنشر الثقافة بين الشعب بلغة الشعب**»[٣٠].

وعقب انتهاء عرض «قسمتى» ، مثلت مسرحية جديدة بعنوان «**مندوب فوق العادة**» ، لنفس الكاتبين . وبرغم أن النص لا يعنينا ، فقد وصفه أحد النقاد بأنه كوميديا مواقف وشخصيات مغلوطة . وتتناول حبكتها قصة كاتب فقير متعطل (الريحانى) ، يوافق على تنفيذ حكم صدر بسجن صديقه ، نيابة عنه . ويترتب على ذلك تعقيدات كوميدية ، عندما يستخدم الكاتب اسم صديقه لتحقيق مشروعاته الخاصة . وكما حدث لمسرحية « قسمتى » ، فقد أثنى عليها النقاد عاطر الثناء لنكاتها وحوارها الذكى . وقد ذهب أحد النقاد إلى حد القول بأن براعة الريحانى

---

(٢٩) « المسرح والسينما » ، مجلة الاثنين ، عدد ٣٠ (نوفبر ١٩٣٦) ، ص ٢٦ .

(٣٠) « الأستاذ نجيب الريحانى يقدم قسمتى على مسرح ريتس » ، مجلة الصباح عدد ٥٣١ ، (٢٨ نوفبر ١٩٣٦) .

فى إدارة الحوار هو ما جعله يتفوق على سائر الكتاب . إلا أنه أخذ عليه استخدامه لأساليب بذيئة . وقد استحق أداء الريحانى خاصة كل التقدير ، لأنه أداء « طبيعى » . وجدير بالذكر أن كل من شاهده على المسرح ، لاحظ أن تمثيله « يقترب من الطبيعة »[٣١] .

وقد أثنى نقاد آخرون على الريحانى من أجل اللون المحلى الصادق الذى انفردت به مسرحياته ، وسمات شخصياته الواقعية[٣٢] . كذلك امتدحت كل المقالات النقدية الريحانى الممثل ، كما امتدحت المسرحية . حتى صحيفة « المنبر » — التى كانت قد هاجمته بقوة فى أوائل العشرينات — عادت فلقبته « أستاذ الكوميديا فى مصر »[٣٣] .

وقد كان لنجاح هذه المسرحيات أبلغ الأثر فى رفع الروح المعنوية للريحانى ، مما جعله يقرر أن يستضيف جمهوره لمشاهدة استعراض ممتع حول شخصية «كشكش بك» المحبوبة . وهذا الاستعراض بعنوان « الدنيا على كف عفريت » ، وهو عبارة عن كوميديا موسيقية كاملة ، مكتوبة على طريقة استعراضات العشرينات ، وفيها يطرق الريحانى موضوع المال من جديد . ولما كان الاستعراض يعتمد على شخصية كشكش بك ، ويتضمن العرض التقليدى للنماذج الريفية ، فإنه — وإن بدا فى ظاهره مجرد إحياء لمثل هذه الاستعراضات القديمة — كان أبعد من ذلك بكثير. فحبكته ليست مفككة شأن الاستعراضات الأولى . وهو يتألف من ثلاثة فصول

---

(٣١) « فرقة نجيب الريحانى تقدم مثلوب فوق العادة » مجلة الصباح (٢٢ يناير ١٩٣٧) .

(٣٢) « الإقبال على الريحانى » ، مجلة العروسة (١٠ فبراير ١٩٣٧) .

(٣٣) « تحت ستار الفن » ، صحيفة « المنبر » (٣٠ أبريل ١٩٣٧) .

مترابطة ، وكل فصل يؤدى منطقياً إلى التالى . ونجد بدلا من الأنماط الهزلية ، شخصيات واقعية متناسقة من الريف . ونرى «كشكش بك» مثلاً ، عمدة متأملا (وينال فى نفس الوقت نصيبه من اللذات) يمثل لسان حال الريحانى فى شئون الحياة . وقد شن الريحانى فى هذا الاستعراض واحدة من أعنف حملاته على المال . وهاجم بالإضافة إلى ذلك — نظام العدالة فى المحاكم الريفية المسماة «محاكم الخط» . وكانت جلسات هذه المحاكم (التى ألغيت منذ ذلك الحين) تقام عادة فى بيت العمدة ، برياسة العمدة نفسه ، ويشترك معه اثنان من أعيان القرية الذين فسدت ذممهم سعياً وراء مصالحهم الشخصية .

وتوضح الفكرة الأساسية للمسرحية كيف أن المال — وهو مصدر جميع الشرور فى المجتمع — مسئول عن انحراف العدالة . وفى نهاية الفصل الأول يدلى كشكش بمونولوج رئيسى يبين تأثير المال . ويكشف نفس الفصل عن فساد القضاء . ويجد الجميع — ما عدا كشكش — مشقة فى الإفلات من إغراء الرشوة . فيقف كشكش بمفرده على المسرح ، وتُعتّم الأضواء ، ويسمع من بعيد عزف على «الناى» يختلط بضوضاء القرية . . ويرتشف كشكش قهوته ، ويدخن الشيشة وهو «مستغرق فى تأملاته» . وعندئذ يناجى نفسه فى هذا المونولوج ، الذى لا يستطيع أن يدلى به سوى كشكش ، وقد غلبه إحساس بالمرارة :

كشكش : الفلوس حايخلو الناس يأكلوا بعضهم كده ليه ؟ . . الكلمة الطيبة ما بقتش تطلع إلا بالفلوس ، الأب ينكر ابنه قدام الفلوس ، والابن يبيع أبوه بالفلوس ، واللى يحب بالفلوس ، واللى

يكره بالفلوس ، اللى يضحك لك بالفلوس ، واللى يعيط لك بالفلوس . . الواحد ما هوش عارف يقول إيه . . يارب اكفينا شر الفلوس[٣٤] .

وقد ظفرت هذه المسرحية بثناء النقاد ، لا سيما لحوارها المسلى . ومما كتبه أحدهم فى هذا الصدد : « بقى أن نقول إن الرواية نفسها ظريفة وإن وقائعها مسلية لكن الحوار فيها أجمل وأظرف بكثير . ومن عادة المؤلفين (نجيب الريحانى وبديع خيرى) أن يعنيا بالحوار أعظم عناية ، وأن يصنعا الجمل صناعة ، وكأنما ينحتانها نحتاً . . والمتفرج حين يصغى لحوارهما ، لا يشك فى أن الطبيعة ليس فيها مثل هذا الحوار الجميل ، لكنه يؤخذ به ، ويعجب بذلك الفن الرائع الذى يتطلع إليه من ثنايا هذه السطور السحرية . وإذن فكل بضاعة المؤلفين هذا الحوار الساحر ، وهى بضاعة يمتازان بها عن سواهما من المؤلفين ، أو قل المصريين الذين يمصرون الروايات[٣٥] .

وبانتهاء عرض « الدنيا على كف عفريت » ، انتهى موسم ٣٦ — ١٩٣٧ . الذى كان من أنجح المواسم التى قدمها الريحانى ، ونال عنه الريحانى تقدير الجمهور

---

(٣٤) « الدنيا على كف عفريت » ، مخطوطة معارة من بديع الريحانى .

(٣٥) « الأستاذ نجيب الريحانى يقدم الدنيا على كف عفريت » مجلة الصباح (٢٣ أبريل ١٩٣٧) .

والنقاد كفنان موهوب . وفى عام ١٩٣٧ أيضاً، انتهى الريحانى من كتابة **مذكراته**.
وكان قد بدأ نشرها مسلسلة بمجلة **«الاثنين»** منذ عام ١٩٣٦ . لذلك يتعين على الباحث أن يعيد كتابة السنوات الأخيرة من حياة الريحانى بالرجوع إلى الصحف والمجلات وروايات معاصريه فقط ، بالإضافة إلى مسرحياته .

وفى الموسم التالى ٣٧ — ١٩٣٨ ، عاد الريحانى إلى السينما . وكان يكره هذا الفن ، لكنه كان يرى فيه غولا يجب اللحاق به . ومن ثم : كان عليه أن يواجه تحدّى العمل فى مجال آخر . وقد أثبت فيلمه الأسبق أنه ممثل عادى [٣٦] . ولم يكن يريد أن يقال عنه إنه فشل كممثل سينمائى . هذا ما يقصه علينا فى **مذكراته** بخصوص الفيلم الذى كان سيصوره عام ١٩٣٦ فى ستوديو مصر [٣٧] .

ويعتمد « سيناريو » فيلم **« سلامة فى خير »**— الذى تعاون مع بديع خيرى فى كتابته — على مسرحية **« قسمتى »** . وقد ترك المخرج للريحانى مطلق الحرية فى أثناء التصوير ، حتى يرضى عن الفيلم . ولا شك فى أن هذا الفيلم يعد من أحسن أفلام الريحانى ، إن لم يكن أحسنها جميعاً . ويرجع ذلك إلى مهارة اقتباس القصة للشاشة ، وإلى ارتفاع مستوى الإخراج . وقد أدى معظم أدواره نفس الفنانين الذين مثلوا القصة على المسرح ، كما أجاد الريحانى تمثيل دور الكاتب البسيط ، الذى اختير بديلا للسلطان . وبالفيلم مواقف عديدة تشهد بتفوق أدائه الكوميدى الواقعى . عندما يمضى مثلا إلى حفل استقبال فخم أقيم لتكريمه ، فإنه يعرج

---

(٣٦) يقول الريحانى فى مذكراته بهذا الصدد ، إن الفيلم السابق « بسلامته عاوز يتجوز » الذى أنتج عام ١٩٣٤ كان فاشلا للغاية ، حتى إنه كان يود أن يضرب الريحانى لو كان هو متفرجاً !

(٣٧) المرجع السابق .

فى أثناء نزوله على السلم الطويل ، وهو فى طريقه إلى الضيوف الذين ينتظرونه للاحتفال به ، ونتبين أن حذاءه الجديد يؤلم قدمه! وقد صرح معاصروه — الذين عملوا معه فى الفيلم — أن الريحانى لبس بالفعل حذاء ضيقاً لكى يبدو المشهد واقعياً . وفى مشهد آخر ، يرتدى فيه العمامة الهندية — التى يتخذها السلطان غطاء لرأسه — نلاحظ أن الريحانى يضبطها فوق رأسه كما لو كانت طربوشاً . وهو الغطاء الذى تعود أن يغطى به رأسه فى حياته اليومية . وتصور هذه التفاصيل ، التى تنطوى على أهمية بالغة برغم تفاهتها ، روح الفكاهة الواقعية التى يتميز بها أداؤه .

وفى أثناء تصوير فيلم « سلامة فى خير » — الذى فرغ من تمثيله فى نوفمبر ١٩٣٧ — كان يعمل بأحد المسارح الصيفية بالإسكندرية[٣٨] . وعندما حان موعد افتتاح موسم ٣٧ — ١٩٣٨ بمسرحه ، لم يكن لديه مسرحية جديدة ليقدمها ، فاضطر إلى تقديم « قسمتى » فى الافتتاح ، وقد ظل المسرح طوال عرضها كامل العدد[٣٩] .

وأخيراً مثّل الريحانى فى ٦ يناير ١٩٣٨ ، واحدة من أكثر كوميدياته شعبية هى « لو كنت حليوه »[٤٠] ، التى تعتمد فى موضوعها على كوميديا فرنسية بعنوان « بيشون » Bichon ، لجان لوتراز Jean Letraz .

ويُعرّى لنا الريحانى — فى هذه الكوميديا — بيت « برجوازى » آخر محدث نعمة عادى . وينصب الساتير هنا على موظف مهم (وهو يشتغل أيضاً مقاول أدوات صحية) ، يكون موضع ثقة إدارة الأوقاف . والريحانى يفضح انحراف

---

(٣٨) « موسم الريحانى » ، مجلة الاثنين (٦ أبريل ١٩٣٧) .

(٣٩) « الأستاذ نجيب الريحانى يقدم قسمتى على مسرح الريحانى » ، مجلة الصباح (٢٨ نوفمبر ١٩٣٦) ، والاثنين (نوفمبر ١٩٣٦) .

(٤٠) « الأهرام » ، (٦ نوفمبر ١٩٣٨) .

هذا الموظف ليعرّى نظام الوقف . وهو يبرهن فى المسرحية على أن إدارة الوقف وتوزيع إيراداته ، كانت تتم بطريقة مريبة . ويستند نقده — برغم خفته ودعاباته — إلى مبررات قوية . وكان الوقف قد تعرض لعدة حملات أدت إلى حله بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ .

وتعد هذه المسرحية مساهمة ممتعة فى تصوير شخصية الإنسان الصغير « شحاته افندى » كاتب الحسابات . إنه رجل عاطفى ، يحرّر مقالات فى الحب ، ويحب ابنة رئيسه حبًّا أفلاطونيًّا ، فتتخذه وسيلة لتحقيق مآربها . إلا أنها تقدر طيبته فى نهاية المسرحية ، وتقرر الزواج منه . وقبل أن تتخذ هذه الخطوة ، يطرق الحظ باب شحاته فى صورة تذكرة يا نصيب ، وبذلك يرضى عنه أبوها الجشع .

وعندما يأتى شحاته لأول مرة ليعمل فى الوظيفة المشار إليها ، نراه فى صورة إنسان بسيط أمين وساذج . وسرعان ما يكتشف انحراف رئيسه ، ناظر الوقف . إلا أنه فى سبيل المحافظة على وظيفته ، يتخلى عن مُثُله ، ويتعلّم حيَل رئيسه حتى الإجادة ، بل يتفوق عليه فى لعبته الخاصة . وفى مشهد لامع ، ينتظر شحاته ورئيسه زيارة إحدى مستحقات الوقف : التى تستعين بخبير لمراجعة الحسابات ، حين تشك فى ذمة الناظر . ويحرص شحاته على تغطية جميع سرقات رئيسه ، بإدراجها فى سجلات نفقات العزبة ضمن بند « مصروفات » . وتتم هذه العملية بدهاء وبراعة يعجز الناظر نفسه عن فهمها :

عبد الحفيظ : ما هو اللى أنا حامل همه ، الاصطلاحات المعقربة اللى أنت كاتبها ولا نيش فاهم لها معنى .

شحاته : إزاى يا سعادة البيه إزاى ؟ . . كل شىء عندنا له موش معنى واحد ، ستين معنى .

عبدالحفيظ : عندك مثلا مقيد حضرتك فى دفتر اليومية ١٨ جنيه ، وجنبهم لمشترى شئ ، وتحتهم عدل تسعة جنيه لمشترى شىء لزوم الشيء . ويتفهم إيه من كده ؟

شحاته : إيوه ، قلتلى . يتفهم يا سعادة البيه عندنا إحنا يا راسخين فى الأسرار ، إن التمنتاشر جنيه دول ، تمن وسكى وكونياك للإرد غانة إياها ، اللى اتعملت فى العزبة ليلة شم النسيم .

عبد الحفيظ : هيه . طيب والشىء لزوم الشىء .

شحاته : مزات يا سعادة البيه . مزات لزوم الخمر .

عبد الحفيظ : أعوذ بالله . وقدام الخبير تفسرهم إزاى ؟

شحاته : الترتيب معمول يا سعادة البيه . نازلين فى دفتر الأستاذ المبلغين فى نفس التاريخ ، ومذكور بيان عنهم بأن الـ ١٨ جنيه تمن شىء ، وهو موتوسيكل هدية للمهندس نظير إنجاز مصارف الأبعادية .

عبد الحفيظ : يا مغيث يارب . طيب والشىء لزوم الشىء ؟

شحاته : بنزين لزوم الموتوسيكل . والموتوسيكل حيمشى بايه ؟ .. بمية فاصوليا ؟[٤١]

وعندما يصل الخبير – كاتب قبطي آخر يدعى « غبريال » – ليقوم بمراجعة الحسابات ، يرشوه شحاته لكي يتغاضى عن تلاعبه :

---

(٤١) « لو كنت خليوه » ، مخطوطة معارة من المرحوم بديع خيرى .

غبريال : شايف مخلوقات فى الدنيا زى قبلتهم

شحاته : ايوه ، يا كلّوا بكلاش .

غبريال : ناس كمالة عدد .

شحاته : لا ، وفكرينًا . . احنا حمير !

غبريال : واحنا اللى راكبينهم (ضحك) بقى يا حضرة الباشكاتب احنا دلوقت ما حدّش وياّنا ، الميزانية اللى أنت مشبّكها دى سايحة شويه .

شحاته : ايه ؟ . . أنت شايف كده يعنى ؟ . . سيجاره (يعطيه)

غبريال : عندك مثلا ، بند نمرة اتنين ملعّبيك قوى قوى قوى .

شحاته : ايه ؟ . . اتفضل ولع .

غبريال : حفظت (يقرأ) ستين جنيهًا مصريًّا ثمن ساعة ميكانيكية بجرس كهربائى لزوم المواشى . بقى بذمتك ده اسمه كلام ده يا حضرة الباشكاتب ؟ . . وتجيبو بستين جنيه ساعة للمواشى ، ليه ؟ . . بيعملوا بيها إيه دول ؟

شحاته : للمواعيد يا حضرة الباشكاتب للمواعيد . . المواشى فى العزبة بيندقلهم جرس الصبح الساعة سبعة ونص بالدقيقة

غبريال : وبالدقيقة ليه ؟ . . وبيندق لهم جرس ليه ؟ . . هم رايحين المدرسة ؟ . . اقولك الحق ؟ . . كتيرة شوية .

شحاته : هى كتيرة كتيرة ، لكن احنا فى العزبة مسكين النظام قوى . . العليق بمواعيد ، البيطار بمواعيد ، ومع ذلك

تـتـْداوى روخره .

غبريال : أنا ما بقولـْش حاجة .

شحاته : الحصان من دون لما يتغدّى يوم الساعة اتنين ويوم الساعة أربعة ، معدته تتْلـَف .

غبريال : معقولة ، معقولة . . بتحافظوا على صحة الخيل . . كتر خيركم .. ننتقل لبند تانى . **(يقرأ)** فقط وقدره مائتان وخمسون قنطاراً من القطن محصول عزبة المدّارة البالغ مساحتها ٩٧٢ فدان ،... ياخبر منيل ، ٩٧٢ فدان بيرْمُو كلهم ٢٥٠ قنطار ؟! ليه ؟ . . الفدان عالحساب ده يرْمى إيه ؟ . . سنّى قطن ؟ . . لا ، لا ، لا ، لا

شحاته : ايوه دى عوجة شوية ، معاك حق . طيب تسمح لى دقيقة واحدة .

غبريال : ما هو ما كمّلناش . . .

شحاته : قبل ما نكمل ، علشان ما نفتـّتـِش فى البنود الجاية .

غبريال : **(وحده يتصفح ويقرأ)** لا لا لا ، ده مستحيل .. زمالة ، منعول أبو الزمالة ، رابطة ، مدعوقة الرابطة .

شحاته : **(داخلا وفى يده ورقة من ذات العشرة جنيهات)** بس هانت يا حضرة الباشكاتب .

غبريال : تعالى هنا ، ايه البلاوى المتـَلـَتـْلـَة دى ؟ . . تعالى أنا بالعربى الفصيح . . .

شحاته : لا عربى ، ولا رومى ، بقى (يلوح له بالورقة) .

غبريال : (مأخوذاً بحلاوة منظرها) ايه . . كام ؟

شحاته : (إشارة بأصابعه العشرة وبأن خمسة له وخمسة لغبريال)

غبريال : (يتناول القلم بسرعة ثم يمضى بالتصديق وهو يقول) إيه . هات . (يريد أن يطلبها ماداً يده) ناولنى ناول .

شحاته : (مشيراً بأن تبقى معه) لما نفكها أصلها ورقة صحيحة . .

غبريال : معاى فكة ، هات .

شحاته : طب ما تناولنى الفكة الأول .

غبريال : أما غريبة . إيه . . مستخونى ؟

شحاته : لا ، بس أصول المهنة .

غبريال : ده شىء يجرح ذمتى .

شحاته : إيه ، الزمالة . . .

غبريال : الرابطة . . . عدم [٤٢]

وقد جاء فى إحدى المقالات النقدية : « أن المتفرج كان يشعر فى وجود شحاته أفندى — الكاتب البائس — أنه أمام شخصية يراها كل يوم » [٤٣] .

ويمكن الحكم على مكانة الريحانى الرفيعة كفنان فى أواخر الثلاثينات ، إذا علمنا أنه كثيراً ما كان يدعى للتمثيل فى البلاط . وكانت أول مرة له — كما نعلم —

---

(٤٢) المرجع السابق .

(٤٣) « فرقة الريحانى تقدم : لوكنت حليوه » ، مجلة الاثنين (٢١ فبراير ١٩٣٨) .

فى فبراير من نفس العام ، عندما دُعىَ لتقديم عرض فى مناسبة عيد ميلاد الملك فاروق[٤٤] . وقد أشارت الصحافة الفنية إلى هذا الحدث ، باعتباره أول مرة ينال فيها فنان مصرى مثل هذا الشرف ! [٤٥] .

وفى أبريل ١٩٣٨ ، كتب الريحانى وخيرى مسرحية جديدة بعنوان . « الستات ما يعرفوش يكدبوا » [٤٦] . وهى كوميديا خفيفة ، تعتمد على مواقف وشخصيات مغلوطة ، وأحداثها مقتبسة من كوميديا فرنسية معاصرة اسمها « حبيبى » Mon Bébé . وتقول فكرتها الأساسية إن النساء كاذبات بالفطرة !

بهذه المسرحية الخفيفة ، التقط الريحانى أنفاسه قبل أن يحمل فى ساتيرته التالية : « استنى بختك » ، التى أخرجها فى نوفمبر ١٩٣٨ [٤٧] . هنا يحوّل دفّة الهجوم إلى السياسة الداخلية والمعاملات التجارية المشبوهة ، فى مجالات الصناعة والتجارة النامية . ومعالجة الريحانى للساتير تتم — كالعادة — عن طريق شخصية باشا . وإذا قارنّا هذه المسرحية بالأصل الفرنسى « عشيق مدام فيدال » L'Amant de Mme. Vidal ، تأليف « لوى فرنى » L. Verneuil — الذى استمدّ منه الريحانى حبكة مسرحيته — فسوف نتبين إلى أى مدى . يسيطر الساتير الاجتماعى فى مسرح الريحانى ، مما يجعل اقتباسه مختلفاً تماماً عن الأصل الفرنسى . ففى مسرحية « فرنى » — وهى « كوميديا عاطفية » Comédie de sentiment نلاحظ أن لموضوع الحب أهمية قصوى فى المسرحية ، إذ تتوهم مدام فيدال أن

---

(٤٤) « الريحانى على مسرح السراى العامرة » ، مجلة الاثنين (٢١ فبراير ١٩٣٨) .

(٤٥) الصباح ، (١٨ فبراير ١٩٣٨) .

(٤٦) « الأهرام » ، (١ مايو ١٩٣٨) .

(٤٧) « الأهرام » ، (١٣ ديسمبر ١٩٣٨)

زوجها غير وفى . ولكى تثير غيرته ، تستأجر شابًّا – فى مقابل مبلغ كبير – لتتظاهر أمام الناس بأنه عشيقها . وكان من العسير أن يستمر هذا الوضع ، ذلك أن التظاهر بالحب ينقلب إلى حب حقيقى . . فتعشق مدام فيدال هذا الشاب وتصبح خليلته . وفى نهاية المسرحية تكتشف أن خيانة زوجها مثل سحر عشيقها . . كلاهما من نسج خيالها !

وفى مسرحية « فرنى » ، تُسلَّط الأضواء على شخصية مدام فيدال ، ويأتى دور العاشق فى المرتبة الثانية بعدها ، ولا أهمية مطلقًا لدور الزوج ، الذى يظهر لفترة قصيرة فى نهاية الفصل الثالث . ومن ثم يتضح لنا الفارق الهائل بين « تيسير » العاشق فى مسرحية الريحانى – و« فيليب » ، العاشق فى مسرحية «فرنى» . ذلك أن «فيليب» – وهو رجل «حليوه» صغير السن – يقبل القيام بهذه المهمة بسبب حاجته للمال اللازم لزواجه . . وهو لفقره يقترض ، حتى على أجره ! . . أما « تيسير » فهو فقير ، سيئ الحظ ، وحيد ، ولكنه أبىّ لا يقبل أداء هذه المهمة – مهمة العاشق – إلا بعد تردد شديد ، عندما برح به الإفلاس والجوع . و«تيسير» – بالإضافة إلى ذلك – إنسان طيب وفاضل ومثالى ، ولهذا يبدو مشمئزًّا أمام هذا الوضع . وتظل علاقته بزوجة الباشا بريئة ، مُنزَّهة عن الهوى ؛ أى علاقة شريفة بين أجير ومخدومته . وبينما يؤدى « فيليب » دوره راضيًا ، نعلم أن تيسير يؤدّيه باشمئزاز ، كأنه يشعر بمهانة موقفه كرجل شرقى الطباع . وعندما تتحسَّن أحواله ، يطلب من زوجه الباشا إعفاءه من العمل لديها ، فترفض برغم الدموع التى يذرفُها بسبب موقفه العاجز . ولحسن الحظ ، يُقدَّر له أن ينقذ بالمصادفة حياة سياسى كبير ، فينتشله الأخير من بيت الباشا ، ويسند إليه مهمة إدارة أعماله . أما « بهجت » باشا فهو يلى تيسير أهمية فى المسرحية . وبينما تغلب الرقة على نظيره

الفرنسى ، نراه هو هدفاً للسخرية فى نص الريحانى ، فهو غير متعلم ، أحمق ، يمتلك من المال أكثر مما يستطيع التصرف فيه ، وهو ينفق منه بإسراف على مشروعات لا جدوى منها ، وعلى انتخابات الأقاليم . ويهتم الفصل الأول — مثلا — بتصوير شخصية الباشا الممقوتة ، وفضح استغلاله للفلاحين الذين يزرعون أرضه . ويتضمن هذا الفصل أيضاً واحداً من أمتع مشاهد المسرحية التى يسخر فيها الريحانى من معالجة « الباشا » لشئون السياسة . ويجمع هذا المشهد بين سكرتير الباشا ومدير الحملة الانتخابية «بوشى» ، وهو أيضاً رجل فاسد ، لكنه مرسوم فى صورة فكاهية :

بوشى : آه يا سى حسن ، هتندز ياسى حسن ! (لناشد) إزاى الصحة ؟ إزاى سعادة الباشا ؟

ناشد : بخير مرسى .

بوشى : أحواله . . صحته . . أشيته . . ؟

ناشد : عال ، عال هيه عملت إيه يا بوشى ؟

بوشى : كل خير . اطمئن ، الحته كلها ويانا . أنا اللى تحت إيدى دلوقت ٤٨ صوت . . انتخابات الهنا على سعادة الباشا . اسكت يا ناشد أفندى ، أما حصل امبارح حتة فصل !

ناشد : فصل ايه ؟

بوشى : مش الأخصام شيعولى ؟

ناشد : الأخصام ؟

بوشى : آه ، حشمت بك المجرسى اللى بيزاحم سعادة الباشا فى

الدائرة بتاعتنا . . ها تولى البوشى ، انْدَهُولى البوشى ..
راح البوشى .

ناشد : هاه ، وعمل ايه البوشى ؟

بوشى : استقبالات إيه ، وملاطفات إيه ، وسجاير زِنُوبْيا إيه ، وقهوة بالماوَرْد إيه . . وآنِسْت يابوشى ، ونَوَّرت يا بوشى ، انت ظريف يا بوشى ، تِدّاش صوتك يا بوشى ؟ . . أقولك الحق ، عند دى اتّخِدْت أنا بالغضب .

ناشد : إزاى ؟

بوشى : إزاى ؟ . . يا خبر أسود ! . . صوتى ، عايز يأخذ صوتى أنا ؟ . . أنا أدّى صوتى للهجرسى ؟ . . وبهجت باشا مات . . بهجت باشا اندفن ؟

ناشد : طيب طيب ، بس بشويش ، رفضت يعنى ؟

بوشى : رفضت ؟.. ده أنا رَدَحْتِله. عَمَلْتِله العشرة بقرش اتدَوَّرْت من سُكَات ، ولا قيل ولا قال ، وشويه حسّيت بحاجة بتخَرْبِش فى إيدى ، قمت منتور .

ناشد : إيه ، عقربة ؟

بوشى : اللهم احفظنا . عقربة إيه يا ناشد أفندى ، ورقة من ذات الخمسة . . .

ناشد : جنيه ؟

بوشى : هو فيه ورقة بخمسة صاغ ؟ !

ناشد : هيه . أوعى تكون . . . ؟

بوشي .. : فَشَر . أنا خَدَفتها على طول ذراعى . أنا أدى صوتى للهجرمى بخمسة جنيه ؟ . . ليه اتَجننْت ؟ . . إحنا نعرف ندى أصواتنا لمين . لمن سوف يمليه علينا ضمائرنا وبس . . خمسة جنيه ؟ !

ناشد : أيوه صحيح . . خمسة جنيه يعنى إيه ؟ !

بوشي : كرُودْيَا . هو حد يعرف قيمة الأصوات زى سعادة الباشا .

ناشد : آه طبعًا . أنا ضرورى أقوله عالحكاية دى .

بوشي : آه . القهوة وحق من خلقك ، جابوها لى بالماورْد .

ناشد : إيوه ، إيوه . (٤٨)

وإلى جانب أهم العناصر الاجتماعية والسياسية الساتيرية فى اقتباس الريحانى ، توجد فكرة سائدة تقول : **إن القدر الأعمى يحكم حظوظ الإنسان** . وفى هذه المسرحية ، يشير الريحانى — الذى كان يؤمن إيمانًا عميقًا بتأثير الحظ — إلى وجود تذبذُب بنْدولىّ لهذه القوة فى حياة كل فرد . هذه القوة تمثل التيمة الرئيسية فى اقتباسه . والحبكة الدرامية هنا مثل القدر تعمل فى يسر وتحرك حظ تيسير وتغيره كما تشاء . لكن الحظ مستبِد ، مثل البيئة المدَمرة التى نراها فى عالم « الباشا » المزيف . وليس تيسير سوى دمْية تتحرّك بعنف هزلى .وقلما نجد عند الريحانى هذا التناسب بين الموضوع والتكنيك . فتلقائية « الفارس » تنسجم مع تلقائية الحظ فى هذا التصوير الدرامى الرائع والعابس لقَدَرِيَّة الريحانى .

وتعتمد مسرحية الريحانى التالية — وهى «الدلوعة» — على موضوع مقتَبَس

---

(٤٨) «واستنى بختك» مخطوطة معارة من المرحوم بديع خيرى .

عن كوميديا فرنسية بعنوان ، *La Petite Chocolatière* . وتسخر « الدلوعة » من فتاة غنية خليعة (ميمى شكيب) ، كما تصور فساد الجهاز البيروقراطى وتعنت صغار الموظفين ..

وفى أثناء عرض المسرحية ، مرض الريحانى مرضاً شديداً ، نقل على أثره إلى المستشفى لعلاجه [٤٩]. وبعد شفائه ، وقّع عقداً لتمثيل فيلم آخر بستوديو مصر عنوانه « سى عمر » . وظل يعمل بالفيلم خلال صيف ١٩٣٩ ، حتى انتهى من تصويره مع بداية الخريف [٥٠] . ويقوم هذا الفيلم على حبكة بالغة التعقيد . . إلا أنه لا يخلو من عناصر جادة [٥١] .

وعلى الرغم من انشغال الريحانى فى تصوير فيلم « سى عمر » ، فقد استطاع أن يشترك مع بديع خيرى فى كتابة مسرحية جديدة ، ليفتتح بها موسم ٣٩ — ١٩٤٠ .

---

(٤٩) الصباح (مايو ١٩٣٩) .

(٥٠) « الريحانى يتحدث » ، مجلة الاثنين (١٦ أكتوبر ١٩٣٩) .

(٥١) قصة الفيلم عن موظف فقير اسمه « عمر » ، وبرغم أنه متعطل فإنه شريف . يذهب « عمر » إلى القاهرة للبحث عن عمل . وهناك تتهمه عصابة لصوص بسرقة جوهرة ، ولا يفلح فى تبرئة نفسه من التهمة ، فيضطر — فى النهاية — إلى العمل لحساب العصابة ، ويتحول إلى محتال ، ويصبح زعيم العصابة . ويبين الفيلم أن جشع وفساد المدينة الكبيرة مسئولان عن انحراف هذا الإنسان الفقير الطيب بفطرته . ويدور الحدث الرئيسى فى الجزء الأخير من الفيلم ، وموضوعه أسرة إقطاعية غنية يمضى ابنها سنوات طويلة بالخارج . ولوجود تشابه عجيب بينه وبين عمر ، تدبر خطة لكى يتقمص عمر شخصية الابن ، وبذلك يستطيع أن يمسك بزمام عزبة الأسرة ويعود الابن الحقيقى فى اللحظة التى توافق فيها الأسرة على تفويض عمر فى إدارة أملاكها ، فيفتضح أمره بعد سلسلة من المواقف الكوميدية . لكنه ينال الصفح .

وقد مُثلت المسرحية فى صورة استعراض بعنوان **«ماحدّش واخد منها حاجة»**، انتقد فيه الريحانى بعض تقاليد الحياة المصرية، كاحتفالات الزواج والمآتم [٥٢].

وعقب الاستعراض الأخير، مثّل الريحانى فى ٦ أبريل ١٩٤٠ **«حكاية كل يوم»** [٥٣]، و**«مدرسة الدجّالين»** فى نهاية عام ١٩٤٠. وفى المسرحية الأخيرة، يسخر الريحانى من صناعة السينما فى مصر [٥٤]. بعد ذلك أخرج **«ثلاثين يوم فى السجن»**، التى كتبها الريحانى من خلال موضوع اقتبَسه عن مسرحية فرنسية بعنوان **«عشرون يوما فى الظل»** *Vingts Jours à L'Ombre* [٥٥]. وتحكى حبكتها — مثل حبكة **مندوب فوق العادة** — قصة رجل يستأجر صديقًا له لينفذ نيابة عنه عقوبة السجن الصادرة ضده. ونعلم أن الصديق كاتب مفلس متعطل — يمثله الريحانى بالطبع — بينما يعمل المستأجِر محاميًا، فيدلى الريحانى على لسانه بتعليقات مرحة عن الوظائف القضائية. ويلى هذه المسرحية ساتير آخر بعنوان **«ياما كان فى نفسى»** أخرِج فى يناير ١٩٤٢، ومثل بدار الأوبرا [٥٦]. والمسرحية — كما يروى جوزيف دخول — مقتبَسة عن الفيلم الأمريكى **«عشيقها الجبان»**

(٥٢) «الأهرام» (٩ يناير ١٩٤٠).

(٥٣) «الأهرام» (٦ أبريل ١٩٤٠).

(٥٤) «مدرسة الدجالين» مجلة الصباح (٣ يناير ١٩٤١).

(٥٥) هذه المسرحية كانت مفضلة دائمًا عند الممثلين — المديرين. وقد مثلتها أيضاً، فى العقد الثانى، فرقة الممثل — المدير عبد الرحمن رشدى بعنوان: «عشرين يوم فى السجن»...

(٥٦) «الأهرام»، (١٤ يناير ١٩٤٢).

HerCardboard Lover (٥٧) . وتتناول – كما يشير العنوان الأمريكى – بين ما تتناوله من أشياء أخرى ، موضوع الحب ، وموقف النساء التافه منه ، فى حين نجد أن الريحانى يعالج – فوق أرضية ساتيرية واجتماعية – المشاكل التى تنشأ فى إحدى الأسر بسبب الميراث .

بعد ذلك ، استضافت « دار الأوبرا » فرقة الريحانى فى عدة مناسبات ، منها افتتاح المسرحية الجديدة **«حسن ومرقص و كوهين»** ، التى مثلت بها فى ٩ مارس ١٩٤٣ (٥٨) . وقد كُتِبَت هذه المسرحية بناء على موضوع مقتبس عن مسرحية « تريستان برنار » Tristan Bernard المشهورة : **« المقهى الصغير »** Le Petit Café (٥٩) . وتعد المسرحية من أروع مسرحيات الريحانى ، وهى تشهد أيضاً ببلوغه قمة تطوره كساتيرست اجتماعى . ويبرهن فيها الريحانى على أن كل الفروق – حتى الفروق الدينية – تتلاشى بتأثير المال . وقد روى لنا بديع خيرى كيف خطرت للريحانى تيمة مسرحية **«حسن ومرقص وكوهين»** . فذات يوم ، ذهب خيرى مع الريحانى لزيارة مريض فى مستشفى بالفجالة . وفى أثناء سيرهما – بعد خروجهما من المستشفى – جذبت انتباه الريحانى لافتة متجر قريب ، كان مِلْكاً لقبطى ومسلم . وفكر الريحانى ملياً أمام هذا المتجر . فقد لاحظ كيف

---

(٥٧) حديث مع « جوزيف دخول » . مثلت مسرحية « عشيقها الجبان » Her Cardboard Lover فى نيويورك عام ١٩٢٧ . وهى مقتبسة أصلا عن مسرحية فرنسية بعنوان Dans sa Candeur Naive من تأليف جاك دوفال J. Deval .

(٥٨) « الأهرام » ، (٩ مارس ١٩٤٣) .

(٥٩) حديث مع « جوزيف دخول » . وقد تحولت المسرحية إلى كوميديا موسيقية – عنوانها *The Little Café* – فى نيويورك ، عام ١٩١٣ .

أن الفروق الدينية ذابت بسهولة وسط مصالح العمل ، وأضاف قائلا ، إن الأمر أدعى للتسلية حتما ، لو كان القبطى والمسلم شريك يهودى (٦٠) .

وقد أمدت مسرحية « المقهى الصغير » الريحانى ببناء مناسب لفكرته . وكان قد طلب من صديقه جوزيف دخول رأيه فى مسرحية فرنسية ليقدمها فى عرضه التالى . وبينما كان دخول يتصفح أعداداً قديمة من مجلة **La Petite Illustration** (٦١) ، توقف عند مسرحية « المقهى الصغير » ، وقرر تقديمها للريحانى بدلاً من تلك التى سأله بشأنها . فلما قرأها الريحانى ، عرف كيف يستفيد منها .

وتتناول مسرحية « تريستان برنار » قصة الساقى « ألبير » ، الذى يعمل بمقهى صغير يملكه برجوازى يدعى « فيليبير » . وذات يوم ، يرث « ألبير » عن أبيه ثروة تقدر بثمانمائة ألف فرنك . ويعلم « فيليبير » بالأمر قبل « ألبير » ، فيفكر — بمساعدة صديق له — فى طريقة للاحتيال على « ألبير » ، للحصول على جزء من الثروة ومن ثم يستدرج « ألبير » ليوقع عقداً لمدة عشر سنوات . ويشترط عليه بأن الطرف الذى يفسخ العقد ، يكون ملزماً بدفع تعويض قدره ٢٠ ألف فرنك . ويوقع ألبير العقد فرحاً ، لأنه لم يكن ينوى ترك عمله بالمقهى . وعندما يكتشف الحيلة ، يقرر البقاء فى المقهى . لكنه يعمل على حمل صاحب المقهى على طرده بوسائل استفزازية . وينجح فى ذلك ، إثر معاملته الجلفة له . وينتهى كل شىء نهاية سعيدة ، لأن « ألبير » يسعى — برغم ذلك — للزواج من ابنة

---

(٦٠) بديع خيرى ، « حسن ومرقص وكوهين » ، مجلة الهلال (١ مارس ١٩٦٦) ص ٦٢ .

(٦١) « *La Petite Illustration* » ، مجلة شهرية كانت تنشر فى باريس — فى أوائل هذا القرن — نصوص أحدث عروض المسرح الفرنسى فى ذلك الوقت . وقد وفرت هذه المجلة للريحانى العديد من النصوص التى اقتبس عنها مسرحياته .

«فيليبير» الرقيقة الجذابة . وتشيع فى هذه المسرحية تلك النغمة التى كانت سائدة فى أوائل القرن العشرين ، والتى تعزف على أوتار المرح وتطلعات المدنية واللامبالاة . وبرغم أن « ألبير » يتحقق من أن المال ليس قيمة جوهرية فى الإنسان فإن المسرحية تخلو من الهدف الأخلاقى أو « الساتير » .

ولم يكن الأمر كذلك بالنسبة لاقتباس الريحانى . فهو باقتصاره على البناء المجرَّد لمسرحية برنار ، إنما يحوّل هذه « الفودفيل» المسرحية إلى واحدة من أكثر ساتيراته الاجتماعية إتقاناً . فبيئة المسرحية تتحوَّل من مقهى إلى مخزن أدوية كبير أو صيدلية . وهو يضيف إلى النصّ شخصيات جديدة من المجتمع القاهرى ، كاليونانيين والسوريين والتركيات وكثيرين غيرهم . ويتحول « ألبير » إلى عباس الذى يعمل بائعاً بمخزن الأدوية . وعباس نموذج الإنسان الصغير ، بالإضافة إلى أنه شخصية كوميدية متميزَّة . وهو فقير ، سيّئ الحظ ، شارد الذهن دائماً (يبيع الفانليا بدلا من بودرة الصراصير وبالعكس) . لكنه أيضاً بذىء ، وقح ، ساخر . . وهو — مع ذلك — عاطفى ومثالى . وإلى جانب هذا كله ، نراه مُستَغَلاً ، ومستغلوه هم « حسن » و« مرقص » و« كوهين» ، والثلاثة شركاء فى ملكية مخزن الأدوية .

« وحسن ومرقص وكوهين» من أمتع الشخصيات التى ابتكرها الريحانى وأشدها أصالة . وهى وإن تكن مرسومة بدقة — طبقاً لصفات المسلم والقبطى واليهودى — لكنها مصوَّرة بأسلوب ساتيرى لا ينطوى على إساءة . ويصف أحد المتفرّجين هؤلاء الثلاثة بقوله :

« حسن رجل أنيق ، وجرىء ومثقف ، وهو يمثل الواجهة الإسلامية لمخزن الأدوية . . إلا أنه لم يكن له خبرة فى أمر من

الأمور ، سوى تكوين صداقات وتوطيد علاقاته المسئولين وكوهين يهودى محافظ ، ومالى مقتر ، وهو أيضاً أمين خزينة الشركة . لكنه لا يدرى شيئاً عن العلاقات العامة . أما مرقص ، فهو العضو القبطى فى الشركة . . ذو العقل المدبر والمظهر الرث . ويرجع الفضل فى نجاحها إلى مهارته فى تصريف شئونها . وعندما أسند مرقص إلى حسن مهمة الاتصالات الرسمية كان يؤدى عمله على أتم وجه . وإذا احتاج مرقص للمال اللازم لمشروع ما فإنه يقنع كوهين ليقدم له المبلغ . لكن لا حسن ولا كوهين كانا يستطيعان مواصلة العمل بدون مشورة مرقص . »(٦٢)

وإن ما بين الثلاثة من فروق دينية وسلالية يزيد من حدة الساتير الذى ينصب على أعمالهم بوصفهم تجاراً . وحين نتناول كل منهم على حدة ، نتبين أن حسن محدَث ثراء ، ينتمى إلى فئة اجتماعية فقيرة . ولهذا فهو يكره كل ما يمتّ بصلة إلى أصله المتواضع الذى نشأ فيه . وكوهين — الذى مثّله بشارة واكيم بتخنّف ملحوظ ، محتذياً مسلك اليهود المصريين — هو أيضاً محدَث ثراء ، ويكره كل ما يذكره بأنه كان ذات يوم بائع بوريك متجول . فهو مخلوق جشع ، بالغ التفاهة (فى رأيه أن الفرق الوحيد بين البائعة والمليونيرة ، سلسلة أصفار) ، كما أنه خرِب الذمة . وعندما يتسبب عباس بإهماله فى ضياع عبُوَّة « أتير » ،

(٦٢) Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, p. 89.

نرى حسناً يتخفّف من ضيقه بتوقيع غرامة مالية عليه ، على حين ينظر كوهين إلى المسألة من زاوية مختلفة تماماً :

كوهين : خير كفى الله الشر مالك ياحسن بك. محموق من إيه؟

حسن : الحباب المغفل المزفّت القطران . . .

كوهين : انهى قطران فيهم . . ما القطران عندنا كتير (**ينظر إلى عطية وبهية**) قطران نمره كام ؟

حسن : المخلول ، المجذوب ، مقصوف العمر . . .

كوهين : هاه . . . عباس ! . . ماله ؟

حسن : سايب قزازة الأتير مفتوحة . اتفرّج عالبلاوى . . . اللوح . . . النطع الـ . . .

كوهين : وأنت تزعّل نفسك عشان إيه ؟

حسن : ما ازعلش نفسى إزاى ياخواجة كوهين ؟ . . أدى لتر ونص طاروا فى الهوا .

كوهين : وتفوّر دمك ليه ؟ . . سيبك ولا يهمك .

حسن : هو مال حرَاميه ده ؟ . . احنا بنلاقى البضاعة عالتّل (**إلى بهية**) إدّى له خمسين قرش غرامة .

كوهين : على مهلك ، موش كده . . . خمسين قرش كتير .

حسن : والله العظيم لا يمكن . لازم اقرصه فى عصفورة قلبه . أنا

مطرشق منه . ماهيته عنده أعز من عصفورة قلبه .
أقرصه فى ماهيته . . خمسين قرش .

كوهين : يا حسن يا حسن يا حبيبى ، بشويش .

حسن : يا سلام يا كوهين ، ياسلام !

كوهين : بس طوّل بالك . هو الأتير اللى طار ده تمنه كام ؟

حسن : تمنه علينا ٨٠ قرش .

كوهين : لاء ، مش علينا . . تجارى ، يعنى للزبون .

حسن : الزبون ١٢٠ قرش .

كوهين : عظيم ، احنا نعمل إكرام بصفته مستخدِم عندنا . الطيّبات
لله ، ننزل له عشرين فى الميه . قيدى عليه غرامة جنيه ! (٦٣)

وأخيراً — وليس آخراً — يأتى « مرقص » بمكره وفجته الصعيدية الريفية . وهو وحده الذى يعلم بموضوع ميراث عباس ، فيدبر لذلك خطة الاحتيال عليه :

مرقص : وأنتم متيتنحنحوش أوى ، طوّلوا بالكم شويه .

حسن : نطوّل بالنا لحدّ امتى ، لحد ما يمسك فى خناقنا ؟
أنت يامرقص أفندى تقف لنا فى حاجات .

كوهين : البوريك قال . . . بوريك ، الجعان اللى عمره ما شمّ
ريحة البوريك .

مرقص : بوريك إيه ؟

---

(٦٣) « حسن ومرقص وكوهين » .

كوهين : دا ما يقعُدش هنا . . مايقعدش !

مرقص : لا ، حايقعد ياسى كوهين .

حسن : يقعد يعنى إيه ؟ . . ما يقعدش .

مرقص : باقولكم حا يقعد، ويقعد ويرتاح، ويدلدل رجليه كمان .

حسن : لا لا ، دا يبقى عند .

كوهين : أيوه ، يبقى تحدّى يا مرقص أفندى.

مرقص : ايوه اتنيلوا اندفنوا بالحيا . . عباس اللى بيدّكم تزعطوه دا ، تعرفوا النهاردة يحتكم على إيه ؟

كوهين : يحتكم على جاكته مقطّعة ، وبنطلون دايب .

مرقص : إيوه . . جاكته مقطعة وبنطلون دايب و ٨٠ ألف جنيه .

كوهين : ٨٠ ألف جنيه ؟ ! . . سى مرقص ؟ !

مرقص : نعم ياسى كوهين .

كوهين : حضرتك قبل ما تشرّف هنا، حوّدت على كلوت بك ؟

مرقص : وحياة أبوك تروح تتملّح ولا تقولش لحد ، ٨٠ ألف جنيه . . صاحب ٨٠ ألف جنيه .

حسن : الزّبيب بتاع النهاردة يظهر أنه صنف مش قدّ كده ، خابط كام بنوره ياسى مرقص ؟

مرقص : إيه يا شيخ ؟ . . ، اسم الله عليك يا فايق ، يا موزون . سلامة بلك حرّك تعيشوا انتو .

حسن وكوهين : سلامة بلك حرّك ؟ !

مرقص : أيوه، عم أبو جاكته مقطعة، أخو والد أبو بنطلون دايب ..
أبو بنطلون دايب دا ، حيلْبِس من بكره ١٦ بنطلون
فوق بعض ، ٨٠ ألف جنيه !

كوهين : أنت بتتكلم جدّ يا مرقص أفندى ؟

مرقص : باتكلمّ ، هو سلامة بك حرّك له وريث فى الدنيا غير
عباس ابن أخوه ؟

كوهين : ٨٠ ألف جنيه ، كُبّات على دماغك يا عباس ، وعلى
الكُبّات كُبات .

حسن : إيه الكلام الفارغ دا ؟ . . أنت متأكد ؟

مرقص : برضه عمال يقوللى متأكد. دنا سايب إسكندرية بتشبّ وتلبّ
على حرّك برّك فرّك، بيتنبّشوا على اللى يورثه ، ثبت لهم
أنه عباس ، وفين يلاقوا عباس ؛ منين يجيبوا عباس ؟...
ما عارفينش طريق عباس !

كوهين : وأنت دَليِّتهم على العنوان ؟

مرقص : أدِلّهم كيف ؟ .. هو أنا اتجننت ؟.. أنا سمعت الخَبَرِيّة
من هنا ، وأول قَطْرِ على مصر ، وآدى الحكاية بين
أيديكم ، نتشاور فيها مع بعض ، ونوَضّب مصلحتنا قبل
ما يوصله الخبر .

كوهين : مصلحتنا إزاى يا مرقص أفندى ؟

مرقص : أنا باقول إنه من العقل يعنى ما نسيبوش يفرّ من أيدينا
بثروة زى دى .

كوهين : معقول أوى ، بس الطريقة .

مرقص : نربطُه . . نكتّفه ... نحزّمه بحزام من حديد .

حسن : إيه هو اللى تحزّموه وتكتفوه ؟ . . إنتو حتشتغلوا حرامية ؟ . . هوّ منصر حتخطفوه ؟

مرقص : وحياة والدك ترتاح أنت ، ياحسن بيه .

كوهين : أيوه ما تتعبش مخك قوى يا حسن بيه . إزاى يا مرقص أفندى إزاى ؟

مرقص : ولد زى عباس دا متودك فى المحل ، وابن حلال وصاحب ذمة ، ومتربى .

حسن : دا متربى ؟ . . لمامة الحوارى دا متربى ؟

كوهين : دا متربى فى أكسفورد ، فى السوربون ، صاحب ٨٠ ألف جنيه . . إيوه يا مرقص أفندى ، وبعدين ؟

مرقص : وجدع ذوق ، وحَىّ ، ولسانه حلو .

حسن : لسانه حلو ، هباب الطين ده ؟

كوهين : إيوه ، سكر مكرر ، عسل نحل . . هاه يامرقص أفندى ؟

مرقص : بقول يعنى ، عشان مصلحة المحل ، . . ما يصحّش نفرّط فيه أبداً .

كوهين : مضبوط .

مرقص : وعشان نضمن عدم خروجه من عندنا نعمل له كونتراتو لمدة عشر سنين مثلا .

حسن : ١٠ سنين ؟ ! ، أنا أستحمل الحلقة دى عشر سنين ؟ . .
إذا كان دا وهوّ لسه شحّات حيضْربنى ، إشْحال لما يتسنِد ضهره على ٨٠ ألف جنيه ، أظن يكلمنى بالمقشة ؟

كوهين : بس لو كنت تخدمنا وترتاح أنت يا حسن بيه ؟ . . إيوه يا مرقص أفندى ، نعملوا كونتراتو عشر سنين .

مرقص : هو بيأخذ عندنا تسعة جنيه ، مش كده ؟

كوهين : ايوه .

مرقص : نعْملوا أحنا عشرين ، تلاتين .

حسن : عشرين، تلاتين . يعنى تغْنوه زيادة عن غناه ؟

مرقص : يا حبيبي اخرج منها أنت .

حسن : أخرج إزاى ؟ . . تدوله تلاتين جنيه ؟

مرقص : إيوه ، وفوقهم كان عشرة الميه من الأرباح ، بصفته شريك فى مقابل حُسْن إدارته للمحل .

حسن : لا ، دنا أعمل تليفون حالا ، أودّيكم السّرايا الصّفْراء .

مرقص : ما تِتْعَفّروا أمال، خلّى الواحد يقول اللى عاوز يقوله .!
راجل زى دا ، لما يعرف أن عنده ٨٠ ألف جنيه ، حيقبل يقعد هنا ، تحت ملْطَشَة مى حسن ، ورَزَالة مى مرقص ، وكَرْبَسة كوهين ، وغطْرَسة الزّبائن ؟

كوهين : طبعًا لا .

مرقص : خلاص ، الكونتراتو حيكون فيه شرط جزائى . إذا أحد

الطرفين ساب التانى قبل المدة المحددة ، يدفع تعويض ٢٠ ألف جنيه .

كوهين : كده ، كده ، كده . أنت مولود فى أنهى مديرية فى الصعيد يا مرقص أفندى ؟ . . إيه رأيك يا حسن بيه ؟

حسن : أعوذ بالله ، دى أفكار شياطين . دا جشع بطال ، دا يبقى استغلال دنىء .

مرقص : دنىء علشان إيه ؟ . . كان يبقى دنىء صحيح ، لو كنت خبيت عليكم ، وحلبته أنا لوحدى . .

كوهين : أصيل يا مرقص أفندى ، أصيل . أمال ، ميخلصوش ياكل لقمة من ورانا ، من أصول المحبة والأخوة نحلبوه سوا .

حسن : يا ويلكم ، ده أنتم أبالسة ! . . أنا يستحيل أشترك فى مزامرة زى دى . . دا ابتزاز ، ودى قلة ذمة .

مرقص : قلة ذمة . حافظ أنت على ذمتك . خليك أنت بعيد .

حسن : بعيد إزاى ، إحنا مش شركا سوا ؟

مرقص : ما أنت بتقول ابتزاز ، واهتزاز .

حسن : ابتزاز يعنى علشان ... ومع ذلك . . . طيب ، حيث كده ما تزودوا التعويض شويه : ٣٠ ألف ، ٤٠ ألف .

مرقص : لا ، تبقى مكشوفة أوى ، ٢٠ ألف كفاية خالص . ولا ياعطية ، اندهلنا عباس أفندى .

كوهين : لكن تعالوا هنا . . لما حنعرض عليه دلوقت كونتراتو زى دا ، واحنا من خمس دقائق كنا حنطرده ، مش حا يلعب الفار فى عبه ؟

مرقص : مهنتم الاثنين تصمموا أوى على طرده ، أنا لوحدى حاجى فى صفه . . أتمسك أنا ، تتشددوا أنتم (يتخافت صوته حتى لايكون مفهوماً وتسمع همهمة من وقت لآخر وتسمع موافقة من الاثنين) أه كويس . . . ها . . .

كوهين : مفهوم . . وتخش على أبوه كمان (٦٤) !

ويتبع حسن ومرقص وكوهين — فى معاملاتهم المتبادلة أخلاقيات دمثة ومظهرية كتلك التى تتمسك بها فئة التجار البرجوازيين . إنهم يحافظون — أيضاً — على الواجهة المتمدينة ، التى تخفى وراءها خلافاتهم العنصرية والدينية، فى سبيل مصالحهم المادية .

وتدور أحداث الفصل الثانى فى أحد المطاعم ، كما فى المسرحية الفرنسية ، إلا أن الحدث مختلف تماماً هنا . فنى قصة « برنار »، يقع الساقى فى مختلف المآزق الكوميدية ، عندما تجمع الصدفة بين عشيقته السابقة وعشيقته الحالية فى المطعم . وفى الفصل الثانى نرى عباس وهو يدخل عالماً مترفاً ، لكنه يتبين بعد قليل ، أن عالم الأثرياء مقزز مثل عالم الفقراء . . وكلما كان السطح براقاً كان الباطن

(٦٤) « حسن ومرقص وكوهين »

أكثر فساداً . وفيما يلى موجز لحدث هذا الفصل : تبدو على عباس مظاهر الثراء ، وهو الآن « جنتلمان » أنيق ، يعتاد السهر - بعد الانتهاء من عمله - فى أحد المطاعم ، حيث تتناول العشاء نجمة السينما المشهورة « عزيزة شيكا بوم » ، مع حفنة من المعجبين . وشخصية النجمة مرسومة بعناية : فهى حاقدة ، خليعة ، تافهة ، جميلة ، وأطماعها الشخصية لا حدود لها . ومع تقدم أحداث هذا الفصل ، تزداد عزيزة سخطاً على عباس الذى يرفض التودُّد إليها . وفى أثناء ذلك كله ، يأتى حسن ومرقص وكوهين لمضايقة عباس فلا يستمتع بسهرته . وفجأة يكتشفون أن نجمة السينما ، عشيقة لأحد رجال الأعمال ، الذى يريدون أن يعقدوا صفقة مربحة معه . وتوافق « عزيزة شيكا بوم » - فى بادئ الأمر - على التدخل لصالحهم . ولكنها - عندما يرفض عباس التقاط صورة له مع عزيزة بعد ذلك - تهدد حسن ومرقص وكوهين بأن الصفقة لن تتم ، مالم يُطرَد عباس .

كل هذا يدعم النزعة التهكمية التى تلازم تطوّر عباس السيكولوجى خلال المسرحية . إن رفضه التقاط صورة له مع عزيزة شيكا بوم ، يُعدّ رفضاً للانحناء أمام نجمة سينما يرى فيها غدْر هذا العالم وزيفَه .

ويختلف إطار حبكة الفصل الثالث اختلافاً طفيفاً عن أصله الفرنسى . لكن حلّ الحبكة يتم بطريقة مخالفة تماماً . فى مسرحية **«المقهى الصغير»**، يقرر « فليبير » - كحل أخير - أن تزوّج ابنته الجميلة للساقى . ويتودّد «ألبير » - الذى يكتشف الخطة - للفتاة فى مشهد عاطفى للغاية ، ويبوح لها بحبه . وتُفاجأ - الفتاة بذلك ، فتهدد أباها - على الفور - بأن ترحل هى ، إذا لم يرحل « ألبير » . ويضطر « فليبير » إلى التمشّى مع رغباتها ، لكنه حينما يهم بإعفاء « ألبير » من الاتفاق ، يجيب الأخير بقوله : « ذُقْتُ فى مقهاك صنوف العذاب .

(بانفعال) لكنى أحبه ، أحب مقهاك . ولا يمكننى أن أنصرف من هنا! (٦٥)
ويرق قلب الفتاة لعاطفة الساقى نحوها ، فتوافق على الزواج منه. وهكذا يكتمل الحل السعيد بالرأى القائل ، بأنه ليس بالمال يرتفع الساقى فوق وضعه الاجتماعى ، بل بالحب . ولكن هذه ليست تيمة « حسن ومرقص وكوهين »

فإن أحداث الفصل الثالث – من المسرحية الريحانية– تضاعف من نفور عباس من معاملات الشركاء ونجمة السينما التى تهدد بتخريب الصفقة التى استعانوا بها لإجرائها ، مالم يُطْرَد عباس . ويجد مرقص – كالعادة – مخرجًا للأزمة . لماذا لايتزوج عباس من ابنة حسن ؟ ويبدو هذا الحل مثاليًا للشركاء . ويسمع عباس بخطتهم قبل أن تتاح لهم فرصة التفاهم مع الفتاة ، فيعطيها العقد لتمزقه أمام الجميع . ويُعْفِى الشركاء من التزامهم بدفع العشرين ألف جنيه المتفق عليها له . وفى المشهد السابق مباشرة ، يقول لفتاة وقد كان يحبها دائماً :

عباس	غير كدا إيه ؟ . . كنتى فاهمة إيه ؟ بأحبك ؟ . . أبداً أبداً أبداً ، أحبك إزاى ؟ . . أحبك يعنى ايه ؟ . . ما تصدّقيهمْش . . كدّابين . كدّابين . . ما تغصبيش نفسك على حاجة ما تحبّيهاش . . نفّسيك فى الخرْشوف ، خلاصْ . ، بلاشْ مسقّعة . هما عايزين يجبّروكى علشان الكونتراتو . . الكونتراتو أهه ، قطّعيه ، احرقيه . . ما تكْليش مسقّعة غصب عنك . . ادْلُقيها ، احْدفيها من الشباك . المسقّعة كمان ما تحبيش حد يا كْلْها غصب عنه – تعالوا هنا كلكم ، تعالى يابيه ، تعالى يا سعادة البيه ، ياخواجة ، يا جناب الخواجة (٦٦) .

(٦٥) Tristan Bernard, *Théâtre Choisie* (Paris : Calman-Ley, 1966), p.289.

(٦٦) « حسن ومرقص وكوهين » .

وتتأثر الفتاة أشد التأثر من هذا البرهان على صدق عاطفته، فتبادر بعرض الزواج على عباس ، وبذلك تنتهي المسرحية نهاية سعيدة .

وبالرغم من هذه النهاية السعيدة ، فإنها لا تخفي واقعة رفض عباس لعالم حسن ومرقص وكوهين ، وفضحه اللاذع لسلطان المال . فقد كان مشغولاً بالبحث عن مخرج لشقائه السابق عن طريق المال ، اعتقاداً منه — بسذاجة الإنسان الصغير — بأن المال هو الذي يجلب السعادة الحقيقية .

وقد حققت مسرحية **« حسن ومرقص وكوهين »** شعبية ضخمة ، فقد ظلت تمثل بدار الأوبرا طوال شهر مارس . وفي أبريل انتقل عرضها إلى مسرح « ريتس » . وفي نهاية مايو ، سافر الريحاني ليمثل المسرحية بفلسطين ، بالإسكندرية وبمختلف مدن الأقاليم بعد ذلك (٦٧) .

وفي ٢٩ سبتمبر ١٩٤٣ ، افتتح موسمه الجديد بمسرحيات قوية شيقة من « الريبرتوار » . وكانت المسرحية تستبدل كل ثلاث أو أربع ليال .

وبدأت تظهر علامات الاعتلال على صحة الريحاني ، مما اضطره إلى غلق أبواب مسرحه فجأة ، في ٢٠ فبراير ١٩٤٤ . وظل المسرح مغلقاً حتى شهر مارس . وعندما استرد الريحاني صحته ، قدم عرضاً بدار الأوبرا . وانتهى الموسم في ١١ مايو ١٩٤٤ (٦٨) . وفي ٣٠ مايو ، رقع عقداً لتمثيل فرقته بمسرح صيفي — بالقاهرة — أنشأته دولت أبيض ، زوجة الممثل الكبير جورج أبيض . وظل طوال الصيف تمثل مسرحية مختلفة كل ليلتين أو ثلاث . وعلى الرغم من أن الريحاني كان يعيد تمثيل مسرحياته القديمة فإن المسرح كان يمتلئ بالجمهور كل ليلة . وفي أغلب

---

(٦٧) « الأهرام » (يناير ، مايو ١٩٤٣) .

(٦٨) « الأهرام » (١١مايو ١٩٤٤) .

الأحيان ، كان المتفرجون يشاهدون المسرحية الواحدة أكثر من مرة. وبلغ من إقبال الجمهور على المسرح ، أن ارتفعت مدخرات الريحانى إلى نصف مليون جنيه تقريباً .

وفى ٢ أكتوبر ، عاد الريحانى إلى مسرح « ريتس » . فأخذ — منذ ذلك التاريخ — يقدم مسرحيات ريبرتواره القديم ، حتى شهر مارس التالى. وفى ٤ مارس ١٩٤٥ ، قدّم مسرحية جديدة بعنوان ، « إلا خمسة » ، التى.. ظلت تعرض بنجاح حتى ١٨ يونية . كما مثلت بالأوبرا ، بحضور الملك فاروق (٦٩) .

وتحكى مسرحية « إلا خمسة » متاعب محام مفلس ، يدخل فى خدمة أسرة تركية متمصرة محافظة ، تحت تأثير مزاعم خاطئة ، للبحث عن كنز ذائع الصيت . وتقوم على هذه الحبكة — الرومانتيكية المظهر — كوميديا واقعية ، تجرى أحداثها فى بيت عصرى ، وتهاجم النظام الأمومى لهذه الأسرة ، إذ تمارس الأم السلطة العليا فى البيت . وبفضل شخصية البطل الكوميدى الريحانى والعانس العجوز ، التى تلعب برأسها حماقات الشباب ، صارت هذه المسرحية من أفكه كوميديات الشخصية التى كتبها الريحانى وخيرى حتى ذلك الوقت. ولا شك فى أن المسرحية قد اكتسبت تأثيراً قوياً ، بفضل روعة أداء « مارى منيب » لدور العانس العجوز ، الذى كُتب خصيصاً من أجلها .

وبهذه المسرحية انتهى موسم الريحانى . وبعد إجازة أمضاها فى أوربا ، افتتح الريحانى موسم ١٩٤٥—١٩٤٦ بآخر مسرحية مبتكرة له هى « سلاح اليوم » ، التى تتضمن ألذع هجوم على القيم المادية للمجتمع ، كما تدل قطعاً على حسم الصراع الداخلى عند الريحانى . وانتصار المُتَهكم . لقد مر الإنسان الصغير — كما

(٦٩) مجلة الصباح (٢٢ مارس ١٩٤٥) ، ص ٢ .

نراه هنا — بتغير مدهش. فهو يظهر — فى البداية — فقيراً مطحوناً . لكنه لا يتلقى الضربات التى يسددها له المجتمع ، بصبر واستسلام ، بل يواصل نضاله — بدلا من ذلك — لأنه لا توجد هنا قوى غيبية مؤثرة كالمصير والقدر أو الحظ — كما كانت الحال فى المسرحيات السابقة — بل يوجد عقل ، ومهارة ودهاء .[٧٠] وبذلك تختلف الحبكة تماماً عن الحبكة النموذجية التى تتميز بها مسرحيات الريحانى . هنا يمر نصيب البطل بتحول ، لا يأتى عن طريق تدخل الحظ أو القدر ، وإنما هو يقوم على — حيل البطل . وفى نهاية الفصل ، عندما يحدث التحول المعتاد فى النصيب ، يخلع البطل جاكتته بحركة رمزية — جاكتة الفقر — ليرتدى جاكتة الثراء . وأغلب الظن أن هذه الحركة هى إيماءة وداع مقرون بالحنين ، للإنسان الصغير الذى عرفناه فى الكوميديات السابقة .

والكوميديا فى هذه المسرحية لا وجود لها . وجو المسرحية جاد مثل تيمتها . لكنها على عكس « الجنيه المصرى » — التى كانت هى الأخرى كوميديا جادة — لا تنطوى على مغزى أو هدف أخلاقى .. لقد تضاعف إحساس الريحانى بالمرارة من أحوال الدنيا . وفيما يلى موجز لأحداث المسرحية :

يلتقى « النمس » — فى أحد المطاعم — بصديق الدراسة عبد الجبار ، ويستعين به حاجب للحصول على وظيفة بالبنك الذى يعمل به . وفى البنك تصبح سياسة النمس تملق الجميع . وذات يوم ، يصل أحد « الباشوات » بعد انتهاء العمل بالبنك ، ويرجو صديق النمس — الذى يعمل صرافا — أن يصرف له « شيكا » ، لكن عبد الجبار يرفض . فيذهب الباشا لمقابلة مدير البنك ، ويرشده النمس بأدب إلى مكتبه ، عندئذ يأمر المدير الموظف بصرف « شيك » الباشا ،

(٧٠) « سلاح اليوم » ، مخطوطة معارة من المرحوم بديع خيرى .

لكن الصرّاف يضطر للاعتراف بأنه لا يستطيع صرف المبلغ كاملا ، لاقتراضه بعض النقود من الخزانة . فيُطرَد من البنك ، ويُلقَى القبض عليه . ويلتمس النمس أن يشغل وظيفة صديقه (وكان أيضاً يعمل من قبل صرافاً) لكنه يفشل في الحصول عليها ، إلا بعد أن يقدّم عشيقة صديقه إلى مدير البنك الداعر ، على أنها زوجته .

وبالرغم من أن النمس يحب الفتاة ، إلا انه يستخدمها كطُعْم كلما لزم الأمر . . لكي يحصل على ترقية من مدير البنك . وبذلك يقفز طفرة واحدة من صرّاف إلى مساعد للمدير . ولما كان يدبر خطة ليأخذ مكان الرئيس فإنه يقنعه بالقيام برحلة طويلة . وفي أثناء غيابه ، يعمل النمس على هدم كيان البنك ، ويوهم الموظفين والعملاء بأن البنك يمر بأزمات مالية . وفي نفس الوقت ، يزيف نسخة من إحدى الصحف ، تحوى وصفاً تفصيلياً لإفلاس البنك . وعندما يعود المدير ، يطلعه النمس على هذه الأمور ، فلا يلبث المدير أن يقع في الفخ ، ويبيع للنمس حصته في البنك ، ويسند إليه مهمة إدارته . وبذلك يصل النمس إلى القمة . . وفي أحد الأيام ، يخرج صديق الدراسة من السجن ، ويحصل على وظيفة في نفس البنك ، ويسعى للانتقام من النمس . ويتمكن من الحصول على أدلة ضده (يسرقها من خزانته) ، فيفصله النمس . لكن عشيقته — التي تعلم أن النمس أصبح مهدداً — تتفق على موعد للقاء مع أحد أعضاء مجلس إدارة البنك . وفي تلك الأثناء يقدم صديق الدراسة دليل الاتهام ضد النمس إلى مجلس الإدارة ، الذي يحدد جلسة خاصة لمناقشة المسألة . نكتشف من خلال هذا المشهد — الذي يصل إلى أعلى درجات السخرية بين مسرحيات الريحاني — أن جميع الأعضاء لم يسلموا من الفضائح ، وأن معظمهم قد ارتشى بالفعل من النمس . ولذلك فهم

يعرفون جيداً كل شيء عن معاملاته المشبوهة . وبعد نقاش عاصف طويل ، يتبادلون فيه التهم ، يتفقون على إنهاء الحديث فى هذا الموضوع . على أن أمر النمس يفتضح عندما يتدخل العضو الذى أسلمته خليلة النمس نفسها . وإجمالا لتيمة المسرحية ، يبرر النمس أساليبه ومعاملاته فى حديثه إلى صديقه :

النمس : ثم، ما هو النصاب يا مغفل يا عبد الجبار أفندى ؟ . . النصاب فى نظر الناس بتوع الأيام دى ، هو الشخص اللى يخطف رغيف علشان يأكله كله لوحده. أما الشخص اللى يأكل ربعه، اللى ياكل نصه حتى ، إذا كانت نفسه مفتوحة ، ويقسم الباقى على غيره ، ده ما حدش أبداً يسميه نصاب ، بالعكس ده ما يعتبرهوش نصب ، يعتبروه منفعة مشتركة ، مصلحة عمومية .

عبدالجبار : الله على النظريات العظيمة . . الله على المثل العليا .

النمس : مين قال لك عليا ، دى فى أوطى سنسفيل الأرض ، لكن مع الأسف بقت سلاح اليوم . . مكارم الأخلاق، علو النفس ، الأمانة ، النزاهة، دى بقت عند الجيل اللى إحنا عايشين فيه ، الجيل المتمدن ، الجيل العصرى ، أسلحة قديمة ، تتعلق على الحيطان زى الخناجر التاريخية زى الرماح الأثرية ، ما تنفعش فى معمعة الحياة. تليمت ، صدت (٧١) .

---

(٧١) « سلاح اليوم » .

ولم تنجح « سلاح اليوم »[٧٢] ، لأن الجمهور لم يتذوقها . لكن قلة – من أمثال طه حسين – هي التي أدركت مضمونها وأوفتها حقها من التقدير[٧٣] .

وقد تميزت السنوات الثلاثة الأخيرة من حياة الريحاني بالنجاح والتقدير المتزايد . وافتتح الريحاني موسم ٤٧ – ١٩٤٨ في ٢ ديسمبر بمسرحيات قديمة يحبها الجمهور . وظل يمثل طوال الموسم بمسرح « ريتس » . وفي صيف ١٩٤٨ ، انتقل مع فرقته إلى مسرح « محمد علي » بالإسكندرية ، وبعدها أمضى شهرين بأوربا ، ثم عاد إلى القاهرة في أكتوبر ١٩٤٨ .

واعتماداً على إعلانات الصحف ، نجد أن الموسم الشتوى لعام ١٩٤٩ ، بدأ في ٢٩ يناير ١٩٤٩ [٧٤] . وفي ٢٣ مايو انتقل الريحاني إلى مسرح « محمد علي » بالإسكندرية لإحياء موسم الصيف . لكنه أصيب بالتيفود في ٢٩ مايو ، ونقل إلى القاهرة لعلاجه . ورأى الأطباء أن المضادات الحيوية هي علاجه الوحيد . ولما كان هذا الدواء غير متوفر في مصر – إذ ذاك – لحداثته ، فقد أمر وزير الصحة بأن يستورد له خصيصاً بالطائرة . ووصل الدواء . وكان الطبيب الموكل بمهمة حقنه بالمضادات الحيوية غائباً ، فتولت ممرضة المهمة عنه . . ولكن . الجرعة كانت كبيرة ، فلم تنقض ساعات قلائل ، حتى . . مات الريحاني[٧٥] .

وكان لنبأ وفاة الريحاني وقع أليم في أنحاء البلاد ، لا يقل في أثره عن وقع كارثة قومية . واشتركت الألوف في تشيع جنازته . وأمرت الحكومة بإطلاق اسمه على

---

(٧٢) لقاء مع بديع خيري .

(٧٣) طه حسين ، « سلاح اليوم » ، مجلة الكاتب المصري (مايو ١٩٤٦)

(٧٤) « الأهرام » ، (٢٩ يناير ١٩٤٩) .

(٧٥) لقاء مع « جوزيف دخول » و « بديع الريحاني » .

أحد الشوارع وعلى مسرح ريتس . وبعد ثلاث سنوات ، تقرر منح جائزة باسم « الريحانى » وقدرها ١٠٠ جنيه لأحسن طالب بمعهد الفنون المسرحية ، كما تقرر إقامة يوم فى كل عام ، تُمثَّل فيه إحدى مسرحياته بدار الأوبرا [٧٦] .

وقد ظل اسم الريحانى ممجَّداً بعد وفاته ، كما كان فى حياته . واشتركت جميع الصحف فى تأبينه وتكريمه . وكتب عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين — الذى سخرت مسرحية « حكم قراقوش » من مجمعه اللغوى — أهم مقال ظهر فى هذه المناسبة . فقد حكى لنا فى مقاله المؤثر عن أثر الريحانى عليه ، وعن صدى وفاته بين الجماهير المصرية العريضة ، ثم أخذ طه حسين يسترجع مظاهر التقدير والعرفان اللذين نالهما الريحانى من كبار المفكرين المعاصرين ، أمثال « أندريه جيد » . كما أثنى على المرسوم الملكى الذى صدر لتكريم الريحانى كفنان مصرى أصيل . بالإضافة إلى ذلك ، سجل طه حسين للريحانى تضحيته بحياته لخدمة الشعب ، الذى تعزّى فى وقت كان فى أمسّ الحاجة إلى التعزية . ومن ثم جاءت وفاته المبكرة نتيجة للجهود المضنية التى بذلها من أجل جمهوره :

« أرسل الريحانى نفسه على سجيتها ، فملأ مصر فرحاً ومرحاً وتسلية وتعزية . ولو قد فرغ الريحانى لنفسه ، عكف على فنه ، واستأنى فى الإنتاج ، لكان آية من آيات التمثيل ، لا أقول فى الشرق ، بل أقول فى العالم كله . فقد كان الريحانى ممثلا عبقرياً ما فى ذلك شك ولكنه منع الراحة ، وحرمت عليه الأناة ، وحيل بينه وبين التمهل . رأى الناس محزونين يلتمسون عنده العزاء والرضا والتخفف من أعباء

---

(٧٦) Landau, *Studies*, p. 90.

الحياة ، حين يتقدم النهار وحين يقبل الليل ، فمنحهم ما كانوا يلتمسون فيه فى غير بخل ، ولا تردد ، ولا تفكير فى العاقبة »(٧٧)

وعقب وفاة الريحانى ، واصلت الفرقة نشاطها بتأثيرها المعهود على الجمهور . وظل اسم « الريحانى » — حتى بعد وفاته — خفاقاً فى عالم الكوميديا . أما أدواره الشخصية فى مسرحيات الفرقة ، فقد أسندت لعديد من الممثلين ، الذين كان أنجحهم عادل خيرى ، وهو ابن المرحوم بديع خيرى . ومع ذلك ، فإن « عادل » — برغم اجتهاده — لم يكن قادراً على أداء هذه الأدوار ببراعة الريحانى . ولعل هذا كان راجعاً إلى أن هذه الأدوار كانت مرسومة بدقة للريحانى ، فلم تكن تناسب أحداً سواه . ومن ثم لم يستطع أحد أن يحيى حضور الريحانى المدهش على المنصة . . وتبقى الأدوار الريحانية إلى اليوم كتحدٍّ لجميع ممثلى الكوميديا .

ولقد استمرت « فرقة الريحانى » فى تمثيل ريبرتواها القديم ، وتقديم آخر المسرحيات التى كتبها بديع خيرى بعد وفاة الريحانى وقبل أن يلحق به هو الآخر ، بعد أن سبقه ابنه « عادل » . وكان معظمها كوميديات خفيفة ، وفارسات خالية من أي مغزى ساتيرى أو أخلاقى . كذلك مات — على مر السنين — معظم الممثلين الذين قامت على أكتافهم « فرقة الريحانى » فى أثناء حياته ، وربما كان موت مارى منيب — عام ١٩٦٩ — بمثابة ضربة قاسية للفرقة .

ولقد كان الريحانى رجل المسرح أولاً وآخراً ولا يمكن لفنه أن يوجد إلا أثناء حياته . . وإذا لم يكن قد ترك لنا مكتبه تضم أعماله ، فإنه ترك لنا تراث مسرح عظيم .

---

(٧٧) طه حسين ، « نجيب الريحانى » ، « الأهرام » (٢٨ يونية ١٩٤٩) ص ٣ .

الخاتمة

تعرفنا — ونحن نتابع سيرة الريحانى — على مراحل الكوميديا المصرية ، ابتداء من أوجاع ميلادها ، إلى مرحلة طفولتها ، ثم إلى البلوغ والشباب والنضج . وما حياة الريحانى الباطنة إلا غذاء هذا النبت النامى. لقد كان الريحانى ينبض — فى مسرحياته المبكرة التى مثلت بين عامى ١٩١٦ و ١٩٢٤ — بمثالية الشباب ، وتميزت فارساته واستعرضاته وأوبريتاته بالخفة والمرح ، دون أن يهتم بالمغزى الأخلاقى الجاد . ونحو عام ١٩٢٦ ، مر بأزمة نفسية حادة ، إثر فشل تجربته فى المسرح الجاد ، وتراكم ديونه ، والخيانات التى تعرض لها (وقد فقد محبوبته بديعة تبعاً لذلك) ، مما صبغ مسرحياته بالجدية . وفى منتصف الثلاثينات ، حققت « الدنيا لما تضحك » انتصار نضجه الأول . وهنا بزغ نجمه كفنان مهذب ، حلو الدعابة ، قادر على تقبل مشاق الحياة بتعقل ورحابة صدر . لقد عاش الريحانى محن وجوده وخرج منها ظافراً ، لكنها تركت ، آثاراً عميقة فى كوميدياته ، وأشاعت فيها الكآبة والاستسلام . . بل إن آخر كوميدياته « سلاح اليوم » لم تخل — هى الأخرى — من نغمة قاتمة مريرة .

ومن العسير أن تعد مسرحيات الريحانى الناضجة مجرد منابر للإصلاح الاجتماعى التى تتناول مسائل اجتماعية وأخلاقية مثل : « حكم قراقوش » ، « وقسمتى » ، و « حسن ومرقص وكوهين » . ولقد كان الريحانى شديد التفهم للحياة ، وكان لا يعتقد بإمكانية تغيير المجتمع . وفى نفس الوقت ، كان يؤمن بقدرته

على خلق فن من الواقع ، بدلاً من تمويه الواقع ، أو إنكار وجوده وخداع متفرجيه بالبدائل الرومانتيكية . وكان فوق ذلك يؤمن باستطاعته دعم الكوميديا كشكل فني ، بإسناد علاقة وظيفية لها مع الظروف الحديثة لمجتمعه .

وكان عليه – لكي يبلغ الواقعية – مقاومة معظم الصور والأنواع التي عرفها المسرح المصري . فكان عليه أن ينازع مسرح الظل ، والترجمات الأدبية للمسرح الفرنسي ، والأوبريت ، وإقحام الموسيقى في العروض المسرحية . . وأخيراً نجاحه التجاري . وقد اتخذ الريحاني « مارسيل بانيول » نموذجاً له . وفي عام ١٩٣١ ، أعاد كتابة « توباز » Topaze في كوميديا ممصرة بعنوان **«الجنيه المصري»** ، خلت من الموسيقى ، وشنت هجوماً عنيفاً على مظاهر الفساد في المجتمع الحديث . وللأسف ، أخفقت المسرحية . . وكاد الريحاني أن يفقد إيمانه بنفسه وبجمهوره .

ولكنه سرعان ما استرد فكاهته الحلوة في **«الدنيا لما تضحك»** ، برغم أنها لم تكن تفاؤلية وبدأ يتخفف من نزعته الأخلاقية في **«قسمتي»** و **«حسن ومرقص وكوهين»** ، حتى اختفت هذه النزعة – في النهاية – من **« سلاح اليوم »** . ومنذ هذا الوقت ، توقف هجومه على المجتمع وأخذ يضحك عليه ، ونجح في إنجاز هذه التوليفة الريحانية من السخرية والشفقة والفكاهة ، التي منحت أفضل كوميدياته صفاتها المميزة .

والواقعية عند الريحاني هي الصدق .. وقد صرح في نهاية **مذكراته** ، بأنه لم يعد يؤمن « بالعواطف » – كالحب والفضيلة والشرف والكمال والبطولة – لأنها لا تتسم بالصدق أبداً . وهو يقول ، إن هذه العواطف تشبه – في جوهرها – حزن ونواح الندابات المحترفات في المآتم . ومن ثم أصبحت الكوميديا الموقف الوحيد

للحياة التى ارتضاها لنفسه .

وإذا تحدثنا بمصطلحات البناء الدرامى ، نجد أن الريحانى لم يأخذ من النماذج الغربية إلا القدر الذى يرضيه ويرضى متفرجيه . وبرغم أن كوميدياته الناضجة متماسكة منطقياً ، بدرجة تفوق فارساته وأوبريتاته المبكرة ، فإنها تبدو — فى نظر الغربى — ثرثرة بلا معنى . وكانت الصورة النهائية للمسرحية عنده ، تعتمد تماماً على استجابة المتفرجين نحوها . وقد أخبرنى المرحوم بديع خيرى بأن المسرحية لم تكن تأخذ صورتها الأخيرة ، إلا بعد الحفلين الأولين . لهذا كانت تكتمل بعد أن يكون قد تـعـرّف على استجابات الجمهور نحوها . . فإذا تبرم الجمهور من عبارة معيّنة أو لم يتعاطف معها ، بادر الريحانى بحذفها . . وإذا تحمس لأخرى ، أضاف إليها المزيد من المعين نفسه . وإذا سب شخص غيره بطريقة مسلية فكـهة ، أوصى الريحانى الممثل بأن يفعل المثل باثنتى عشرة طريقة . . وإذا قدمت شخصية ما دليلا واحداً على سوء حظها ، جعلها تأتى بعشرين دليلا .وليس للزمن أهمية فى المسرح الكوميدى ، ما دام المتفرج يضحك ، لذلك كان عرض المسرحية المقتبسة يمتد لفترة تطول كثيراً عما يستغرقه عرض الأصل الفرنسى ، وأحياناً يستمر أربع ساعات أوخمساً . ولا حاجة بنا للقول بأن الفكاهة والنكات والردود الطريفة مبتكرة تماماً . فى أعمال الريحانى وخيرى. وعندما أصبحا متمرسيْن بالكتابة ،قل اعتمادهما على مصادرهما الأجنبية تدريجياً . كل ما فى الأمر أنهما كانا يستعيران خطها الروائى . على حين كانت الشخصيات تفصل على أعضاء الفرقة ، أو تـصوّر المسرحية . **أما الأفكار ، فى هذه المسرحيات فهى ابتكا ر الريحانى .**

ولقد جاء مسرح الريحانى معبراً عن روح المجتمع المصرى ، فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمرّ بتغير جذرى وتحوّلات عصرية . ويعد كشكش عمدة القرية — الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى — رمزاً للنظام القديم . وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام ١٩١٩ ، بات واضحاً أن زمن كشكش قد ولّى . لكن الريحانى عاد وأحياه لفترة قصيرة ، ولعله فعل ذلك بدافع الحنين . وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة فى النمو ، انتقل مركز الحياة فى مصر من الريف إلى الحضَر ، وصار كشكش نموذجاً بالياً . . عندئذ أدرك الريحانى أن الشخصية الرئيسية فى ذلك الوقت هى الإنسان العادى أو الإنسان الصغير فى عالم القرن العشرين ، وأصبح بطله « ياقوت » مدرس الابتدائى ، « وأفلاطون » ملاحظ عمال رصف الطرق ، « وبندق » كاتب الحسابات والمحصّل ، « وعباس » ، البائع بمخزن الأدوية . وهكذا ، عرض الريحانى خلال الإنسان الصغير المشكلات التى تواجهها البلاد فى ذلك الوقت .

ولقد كان الريحانى قادراً على مسايرة التطورات الحديدة وعلى اللحاق بها ، عندما كان يخدم قضية التقدم والتنوير . إلا أنه كان يكره من المجتمع قسوته وماديته وتكالُبه على المال . والناس يتذكّرون مشهد الريحانى فى أواخر الأربعينات ، وهو يطوف القاهرة فى « كارِتّه » يجرّها جواد . وقد كان من المعروف أنه يقتنى سيارة أمريكية من أحدث طراز ، لكنه كان يفضّل استعمال « الكارِته » قدر المستطاع . . وهكذا كان الريحانى مستمسكاً بمثُله ، وبرغم معرفته الواعية بالوقائع الحديثة للحياة المصرية ، فإن الآلام التى عانتها مصر الحديثة — وهى ممزقة بين القديم والجديد فى منتصف هذا القرن — لم تنعكس آثارها فى فن الريحانى فقط بل انعكست فى روحه أيضاً .

ملحق

بيان بمسرحيات نجيب الريحانى

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
يولية ١٩١٦	تعاليلي يابِطّه	النص غير موجود .
يولية ١٩١٦	بستّه ريال	النص غير موجود .
يولية ١٩١٦	بُكْرَه فى المشمش	النص غير موجود .
سبتمبر ١٩١٦	خلّيك تقيل	النص الأصلى لدى بديع الريحانى
سبتمبر ١٩١٦	هزّ ياوزّ	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
أكتوبر ١٩١٦	إديلو جامد	النص غير موجود .
أكتوبر ١٩١٦	بلاش أونطه	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٦	أبقى قابلنى	النص غير موجود .
٤ فبراير ١٩١٧	كشكش بك فى باريس	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٢ مارس ١٩١٧	أحلام كشكش بك	النص غير موجود .
٢ أبريل ١٩١٧	وداع كشكش بك	النص غير موجود .
٣٠ أبريل ١٩١٧	وصيّة كشكش بك	النص غير موجود .
١٧ سبتمبر ١٩١٧	أم أحمد	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
أكتوبر ١٩١٧	أم بكير	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
نوفمبر ١٩١٧	حماتك بتحبّك	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٧	حلّق حوش	النص غير موجود .
يناير ١٩١٨	حمار وحلاوة	النص غير موجود .
أكتوبر ١٩١٨	على كيفك	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٨	مصر فى ١٩١٨ – ١٩٢٠	النص غير موجود .
١٧ مايو ١٩١٩	قولو له !	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
٢٢ يونية ١٩١٩	إش !	النص لدى السيدة إيناس خيرى.
٨ يوليو ١٩١٩	ولَو !	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
١٨ ديسمبر ١٩١٨	رِن !	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٠ مايو ١٩٢٠	فَشَر !	النص غير موجود .
٢٣ مارس ١٩٢٠	العَشَرة الطيّبة	النص منشور .
؟ ١٩٢١	ريّا وسكينَة	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٢ مارس ١٩٢٣	الليالى الملاح	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٤ مايو ١٩٢٣	الشاطر حسن	النص الأصلى لدى أحمد جمال الدين
٢٢ فبراير ١٩٢٤	أيام العِز	لم نعثر إلا على صورة منتحلة من النص .
٢٥ فبراير ١٩٢٤	الفـلُوس	النص غير موجود .
أبريل ١٩٢٤	مجلس الأنس	لم نعثر إلا على نسخة منتحلة
مايو ١٩٢٤	لو كُنت مَلِك	النص الأصلى لدى السيدة إيناس خيرى .
١٧ ديسمبر ١٩٢٥	قنصل الوِز	ربما يكون النص الأصلى لدى ابنة أمين صدقى .
يناير ١٩٢٦	مراتى فى الجيش	ربما يكون النص الأصلى لدى ابنة أمين صدقى .
١ نوفبر ١٩٢٦	المُتَمَرِّدة	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
١٠ نوفبر ١٩٢٦	مونا ــ فانا	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
١٢ نوفبر ١٩٢٦	الجنة	النص غير موجود .
٢٥ نوفبر ١٩٢٦	اللصوص	النص غير موجود .

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
٣ فبراير ١٩٢٧	ليلة جنان	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٧ مارس ١٩٢٧	مملكة الحب	النص مودع بمكتبة الإدارة الثقافية بهيئة السينما والمسرح والموسيقى .
٧ أبريل ١٩٢٧	الحظوظ	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٣ نوفمبر ١٩٢٧	يوم القيامة	النص غير موجود .
٣ ديسمبر ١٩٢٧	علشان بوسة	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢١ فبراير ١٩٢٨	آه من النسوان	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٧ أبريل ١٩٢٨	ابقى اغمزنى	النص الأصلى لدى بديع الريحانى
نوفمبر ١٩٢٨	الياسمينة (مثل لولت ملاح)	النص الأصلى لدى أحمد جمال الدين .
يناير ١٩٢٩	أنا وأنت	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
فبراير ١٩٢٩	علشان سواد عينيها	النص غير موجود .
٢٠ مايو ١٩٢٩	مصر فى ١٩٢٩	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٧ نوفمبر ١٩٢٩	نجمة الصبح X	النص الأصلى لدى أحمد جمال الدين .
١٢ ديسمبر ١٩٢٩	اتبحبح	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
١ فبراير ١٩٣٠	ليلة نغنغة	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٩ مارس ١٩٣٠	مصر ، باريس ، نيويورك	النص غير موجود .
٦ نوفمبر ١٩٣٠	أموت فى كده	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٢ نوفمبر ١٩٣٠	عباسية (فكرة رمز)	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
١٢ فبراير ١٩٣١	حاجة حلوه	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٣ ديسمبر ١٩٣١	الجنيه المصرى تربار	النص الأصلى لدى أحمد جمال الدين .

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
١٤ يناير ١٩٣٢	المَحفَظَة يا مدام	
فبراير ١٩٣٢	الرَّفَق بالحَمَوات	النص غير موجود .
مارس ١٩٣٢	أولاد الحلال	النص غير موجود .
١١ مارس ١٩٣٤	الدنيا لما تضحك	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٢ نوفمبر ١٩٣٤	الشايب لما يدّلع	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٣ فبراير ١٩٣٥	الدنيا جرى فيها إيه	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٧ أكتوبر ١٩٣٥	حكم قراقوش	النص الأصل لدى بديع الريحانى .
٢٣ يناير ١٩٣٦	مين يعاند ست	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
١٦ أبريل ١٩٣٦	فانوس أفندى	النص غير موجود .
نوفمبر ١٩٣٦	قسمتى	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٤ يناير ١٩٣٧	مندوب فوق السعادة	النص الأصلى لدى بديع خيرى .
٨ أبريل ١٩٣٧	الدنيا على كفّ عفريت	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٦ يناير ١٩٣٨	لو كنت حليوه	النص الأصلى لدى المرحوم بديع خيرى .
أبريل ١٩٣٨	الستات ما يعرفوش يكدبوا	النص الأصلى لدى المرحوم بديع خيرى .
١٣ نوفمبر ١٩٣٨	استنى بختك	النص الأصلى لدى المرحوم بديع خيرى .
١٩ أكتوبر ١٩٣٩	الدّلوعة	النص الأصلى لدى المرحوم بديع خيرى .
٩ يناير ١٩٤٠	ما حدّش واخد منها حاجة	النص الأصلى لدى المرحوم بديع خيرى .
ديسمبر ١٩٤٠	حكاية كل يوم	النص لدى المرحوم بديع خيرى .

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
ديسمبر ١٩٤٠	مدرسة الدجّالين	النص الأصلى لدى المرحوم بديع خيرى .
٦ مايو ١٩٤١	تلاتين يوم فى السجن	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
١٤ يناير ١٩٤٢	ياما كان فى نفسى	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٩ مارس ١٩٤٣	حسن ومرقص وكوهين	النص الأصلى لدى المرحوم بديع خيرى .
٤ مارس ١٩٤٥	إلا خمسة	النص الأصلى لدى بديع الريحانى .
٢٨ مارس ١٩٤٦	سلاح اليوم	النص الأصلى لدى المرحوم بديع خيرى.

المراجع

(ا) المقالات :

أباظة ، فكرى . « الأوبرا – كوميك » ، « المنبر » (٢٧ يناير ، ١٩١٩) .

———— « الفن والفنانون كما عرفتهم : الأستاذ على الكسار » ، المصور (ديسمبر ، ١٩٣٣) ص ٢٤ .

ابن الرجا « التمثيل الفودفيلى ... حقيقة مرة » ، « المنبر » (٣ يوليو ، ١٩١٨) ، ص ١ .

———— « الحركة التمثيلية فى شهر » ، التياترو (فبراير ، ١٩٢٦) .

أبو العينين ، إبراهيم . « حول المسرح المصرى » ، النيل (١٤ نوفبر ، ١٩٣٥) .

أبوسيف ، ليلى . « المسرح المصرى كما يراه النقاد » ، المسرح (مارس ، ١٩٦٧) ، ص ٦١ .

———— « لمحات من تاريخ الكوميديا فى مصر » ، المسرح (نوفبر ، ١٩٦٦) .

« الأچبسيانه والماجستيك » ، « المقطم » (٩ مايو ، ١٩٢٣) .

« وأخيراً . . . الدنيا على كف عفريت » ، الاثنين (٢٩ أبريل ، ١٩٣٧) .

« استنى بختك » ، الاثنين (يناير ، ١٩٣٩) ص ٢١ .

« الأستاذ على الكسار فى مشروعه الجديد » ، الصباح (٣٠ سبتمبر ، ١٩٣٢) .

« الأستاذ على الكسار فى نوعه الجديد » ، الصباح (١٢ مايو ، ١٩٣٩) .

« الأستاذ على الكسار يتهم » ، الصباح (١٤ يوليو ، ١٩٣٩) .

« الأستاذ نجيب الريحانى » ، الصباح (٤ فبراير ، ١٩٤٣) .

« الأستاذ نجيب الريحانى » ، الصباح (١٧ يونية ، ١٩٤٣) .

« الأستاذ نجيب الريحانى فى موسمه الجديد » ، الصباح (١٥ أكتوبر ، ١٩٣٧) .

« الأستاذ نجيب الريحانى يخرج كوميديا دراماتيك » ، « المقطم » (١٣ ديسمبر ، ١٩٣٣) .

« الأستاذ نجيب الريحانى يقدم الدنيا على كفّ عفريت » ، الصباح (٢٣ أبريل ، ١٩٣٧) .

« الاستعراض المسرحى فى مصر » ، « الأهرام » (٣١ مايو ، ١٩٣٥) .

« افتتاح الموسم المسرحى فى مسرح برنتانيا بحد السيف » ، « السياسة » (١٣ أكتوبر ، ١٩٢٨) ، ص ١٣ .

« الإقبال على الريحانى » ، العروسة (١٠ فبراير ، ١٩٣٧) ، ص ١١ .

« أنا اللى اكتشفت سيد درويش » ، الكواكب (١٤ سبتمبر ، ١٩٦٥) .

« انتصار المسرح المصرى » ، « الأهرام » (٦ سبتمبر ، ١٩٤٠) .

« أول صفعة على أبى الكشاكش » ، النيل المصور (٤ فبراير ١٩٢٣) ، ص ٤ .

Barbour, Neville. «The Arabic Theatre in Egypt» Bsus VIII (1935-1937) pp. 173-187, 991-1012.

البارودى ، عبد الفتاح . « كوميديا الريحانى » ، « الأخبار » (٩ يونية ، ١٩٦٦) .

——— « تاريخ المسرح المصرى » ، الصباح (١٠ أبريل ، ١٩٣٦ — ٢٢ مايو ، ١٩٣٦) .

« بديع خيرى يتحدث عن نجيب الريحانى » ، الاثنين (١١ ديسمبر ، ١٩٣٩) .

« البرنامج الجديد لفرقة بديعة » ، الصباح (٢٩ يوليو ، ١٩٣٨) .

« بطلات الكوميديا والتراجيديا فى مصر » ، المسرح (١٥ أغسطس ، ١٩٢٧) ، ص ١٠ .

بليغ ، أحمد « الإعانة المسرحية » ، الصباح (٢٧ ديسمبر ، ١٩٣٠) .

——— « المسرح المصرى وما علته فى عهده الأخير » ، الصباح (٢٢ سبتمبر ١٩٣٠) ، ص ٢٤ .

بهجت ، حسن . « رواية الشرق على مسرح رمسيس » ، الصباح (٧ نوفبر ، ١٩٢٧) ، ص ٨ .

——— « الصحراء على مسرح فاطمة رشدى » ، الصباح (٧ نوفبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩ .

« بواب العمارة » ، الاثنين (١٣ أغسطس ، ١٩٣٤) ، ص ٣٤ .

« بين كواليس فرقة الريحانى » ، الصباح (٣ سبتمبر ، ١٩٤٣) .

« تحت سماء الفن »، « المنبر » (٣٠ أبريل ، ١٩٣٧) .

« تطورات الكوميديا فى مصر ١ » ، الدنيا المصورة (٦ يوليو ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢ — ٢٣ .

« تطورات الكوميديا فى مصر ٢ » ، الدنيا المصورة (١٣ يوليو ، ١٩٣٠) .

« تطورات الكوميديا فى مصر ٤ » ، الدنيا المصورة (٢٧ يوليو ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢ — ٢٣ .

« تطورات الكوميديا فى مصر ٥ » ، الدنيا المصورة (٣ أغسطس ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢ — ٢٣ .

« تطورات الكوميديا فى مصر ٦ » ، الدنيا المصورة (١٠ أغسطس ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢ — ٢٣ .

« تطورات الكوميديا فى مصر ٧ » ، الدنيا المصورة (١٧ أغسطس ، ١٩٣٠) ص ٢٠ .

« تطورات الكوميديا فى مصر ٩ ... التأليف والمؤلفون » ، الدنيا المصورة (٣١ أغسطس ١٩٣٠) ، ص ٢٢ .

« التمثيل » ، « المنبر » (٢١ أغسطس ، ١٩١٨) ، ص ١ .

« التمثيل المنزلى فى مصر ؟ الريحانى والكسار » ، الدنيا المصورة (٣١ أغسطس ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢ .

تيمور ، محمد . « خواطر تمثيلية ، عزيز عيد » ، « المنبر » (٢ أكتوبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

———— « خواطر تمثيلية ؛ ردّ على صادق » ، المنبر (٥ أكتوبر ، ١٩١٨) ص ١ .

———— « الرد على مقال » ، « المنبر » (٢٥ سبتمبر ، ١٩١٨) .

———— « الريحانى » ، « المنبر » (أغسطس ، ١٩١٨) .

تيمور ، محمود . « على المسرح الضاحك » ، الهلال (فبراير ، ١٩٦٥) .

ثروت ، محمد على . « العرش وتيودورا على مسرح رمسيس وبرنتانيا » ، « السياسة » (٩ فبراير ، ١٩٢٩) .

جرجس ، عدلى . « مجلس الأنس على مسرح برنتانيا » ، التمثيل (٢٤ أبريل ، ١٩٢٤) ص ٥ .

« الجنيه المصرى » ، روز اليوسف (٢٨ ديسمبر ، ١٩٣١) .

جودت ، صالح . « دموع الريحانى » ، الكواكب (٨ مارس ، ١٩٦٦) .

Gibb, H.A.R «The Egyptian NOVEL» BSOS VII (1933-35).

« الحاج سيد قشطة . . . بطل الكوميديا البلدى » ، الدنيا المصورة (١٤ سبتمبر ، ١٩٣٠) ، ص ١٤ .

حامد ، محمد على « المسرح المصرى ... ماله وما عليه ، المسرح مدرسة » ، (١٦ سبتمبر ، ١٩٢٩) ، ص ٧ — ٩ .

« الحركة التمثيلية فى شهر . . . لوكاندة الأنس » ، التياترو (مايو ، ١٩٢٥) .

« الحركة التمثيلية فى شهر . . . ناظر الزراعة » ، التياترو (أبريل ، ١٩٢٥) .

حسام .« تاريخ التمثيل فى مصر» ، «الأهرام» (٢٢ يونية ، ١٩٣٥) .

حسين ، طه « نجيب الريحانى » ، «الأهرام» (٢٨ يونية ، ١٩٢٩) ، ص ٣ .

——— « سلاح اليوم» ،الكاتب المصرى (مايو ،١٩٤٦) ،ص٧٠٤ — ٧٠٥ .

حلمى ، عبد المجيد .« ضحايا الريحانى» ،روزاليوسف (١٥ ديسمبر ، ١٩٢٦) ، ص ١٢ .

——— « كيف انحلت فرقة الريحانى ، وما أسباب الانحلال ... للعبرة والتاريخ » ، المسرح (١٤ ديسمبر ، ١٩٢٦) .

——— «حول تكريم الأستاذ بديع خيرى» ، المسرح (١١ يوليو ،١٩٢٧) .

——— «رواية المتمردة على مسرح الريحانى» ،المسرح (٨نوفبر ،١٩٢٦) .

« الحكومة وعنايتها بالمسرح » ، « المنبر » (١ مايو ، ١٩٣١) .

حمدى ، عز الدين « السينما » ، الصباح (٣١ يناير ، ١٩٤١) .

حندس . « نهضة التمثيل العربى» ، « الأهرام » (٢٩ يناير ، ١٩٢٥) .

« حول أحاديث الممثلين : كلمة على الهامش » ، التياترو(أغسطس ، ١٩٣٤) ، ص ١١ .

« حول الذين يضحكوننا : نجيب الريحانى ، على الكسار » ، الاثنين والدنيا (٣ يوليو ، ١٩٤٤) ، ص ١٠ .

« حول إذاعة روايات الريحانى» ، الصباح (٢٦ أغسطس ، ١٩٣٨) .

« حول المسرح الهزلى » ، «المقطم» (٣١ مايو ، ١٩٢٣) .

« حول المسرح الهزلى » ، « المقطم» (٣١ مارس ، ١٩٣٣) .

« حول موسم التمثيل المسرحى والإعانة الحكومية » ، روز اليوسف (٢ يناير ، ١٩٣٣) ، ص ٢٤ .

«حيرة الأستاذ الريحانى » ، الصباح (١٥ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ٢٨ .

« خسارة كبرى فنية للمسرح »، الصباح (١٥ أبريل ، ١٩٣٢) .

خيرى ، بديع . «كيف جمعت الظروف بينى وبين الريحانى » ، الاثنين (أبريل ، ١٩٣٦) ، ص ٢٩ .

———— « أبوسك ياطرب اسكندرية » ، الكواكب (١٤ سبتمبر ، ١٩٦٥) .

———— «أم كلثوم توافق على التمثيل » . الكواكب (٢٧ أغسطس ، ١٩٦٣) .

———— « الريحانى : الفنان والإنسان الصادق »، الكواكب (عدد ١٨ يوليو ، ١٩٤٩) ، ص ٥٦ .

« رباجاس على مسرح دار التمثيل » ، الصباح (٥ ديسمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩٠ .

« ربع ساعة فى منزل كشكش بك » ، الاثنين (١٣ أغسطس ، ١٩٣٤) ، ص ٢١ .

« رحلة كشكشاوية » ، الكواكب (٢٩ أغسطس ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ .

« رد على مقال » ، « الأهرام » (٢٦ فبراير ، ١٩٣٢) .
« الرد على خصوم الريحانى » ، « المنبر » (٢١ سبتمبر ، ١٩١٨) .
« الرد على شين ميم » « المنبر » ، (٢٤ سبتمبر ، ١٩١٨) .
« الرقص والراقصات على مسرح الريحانى » ، المسرح (٢ مايو ، ١٩٢٧) .
رمزى ، إبراهيم . « فودفيل » ، الأدب والتمثيل (أبريل ، ١٩١٦) ، ص ١٠ .
« الرواية الجديدة فى فرقة الريحانى » ، الصباح (٣ يناير ، ١٩٤١) .
« رواية الشايب لما يدلع » ، النيل (٢٢ ديسمبر ، ١٩٣٢) ، ص ١٤ .
« رواية عنترة على مسرح رمسيس » ، « السياسة » (٥ يناير ، ١٩٢٩) ، ص ٢٣ .
« رواية العواصف على مسرح برنتانيا » ، « السياسة » (١ ديسمبر ، ١٩٢٨) ، ص ٦ .
رياض ، ايفون . « كوميديا الريحانى تطير إلى أمريكا » ، « الأخبار » (٢٨ يونية ، ١٩٦٦) .
رياض ، فائق . « المسرح المصرى ، التجارة والفن » ، التمثيل (٢٩ مايو ، ١٩٢٤) ، ص ٩ .
الريحانى ، نجيب . « تاريخ تكوين فرقة التمثيل » ، الصباح (٢٠ أكتوبر ، ١٩٣٣) ، ص ٦٨ . (٢٧ أكتوبر ، ١٩٣٣) ، ص ٦٧ . (١٠ نوفمبر ١٩٣٣) ، ص ٦٨ .
———— « غرامى الأول » ، الاثنين (١٦ أكتوبر ، ١٩٣٩) .
———— « الغناء نغم » ، الاثنين (١٦ ديسمبر ، ١٩٤٦) ، ص ٧ .
———— « مذكرات كشكش بك » ، الاثنين (١٢ يوليو ، ٢٧ ديسمبر ، ١٩٣٧) .

نجيب الريحانى . « المسرح روح السينما » الاثنين (١٦ ديسمبر ، ١٩٤٧) ، ص ٧ .

———— « وصايا المتفرجين » ، الكواكب (مارس ، ١٩٤٩) ص ٢٠ .

———— « ياجاى من سان فرانسسكو » ، الاثنين (٢ يوليو ، ١٩٤٥) ص ٢١ .

« الريحانى يتحدث » ، الاثنين (١٩ أكتوبر ، ١٩٣٩) .

« ساعة مع الكسار » ، الاثنين (٣ سبتمبر ، ١٩٣٤) ، ص ٤٦ .

« سالمبو على مسرح دار التمثيل » ، الصباح (٢١ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٢٠ .

« س » . « الرد على خصوم الريحانى » ، « المنبر » (٢١ سبتمبر ، ١٩١٨) .

« سلامة فى خير ... خير فى سلامة » ، الاثنين (٦ ديسمبر ، ١٩٣٧) ص ٢٠ — ٢٧ .

سهيل . « الأستاذ نجيب الريحانى يتحدث عن موسم الشتاء والصيف » ، الدنيا المصورة (٣٠ أكتوبر ، ١٩٣١) ، ص ١٨ .

———« أعلام التمثيل » ، الدنيا المصورة (٢٣ أكتوبر ، ١٩٣١) .

———« أنا وأنت على مسرح الريحانى » ، الدنيا المصورة (٤ يناير ، ١٩٢٩) ، ص ٢٨ .

———« بوابة جحا على مسرح الريحانى » ، الدنيا المصورة (٧ يناير ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢ .

———« الجنيه المصرى على مسرح الكورسال » ، الدنيا المصورة (٢٥ ديسمبر ، ١٩٣٠) ، ص ١٦ — ١٧ .

ـــــــ « حماتك بتحبك » ، الدنيا المصورة (٢٢ مايو ، ١٩٣١) ، ص ١٦ .

ـــــــ « عباسية على مسرح الريحانى » ، الدنيا المصورة (١٦ يناير ، ١٩٣١) ، ص١٤ .

ـــــــ « علشان سواد عينيها على مسرح الريحانى » ، الدنيا المصورة (١٥ فبراير ، ١٩٢٩) ، ص ٢٨ .

ـــــــ « الغجرية على مسرح ماجستيك » ، الدنيا المصورة (١ مايو ، ١٩٣١) ص ١٦ .

ـــــــ « طاحونة صقارية على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (٢٨ سبتمبر ، ١٩٣٠) ص ٢٢ .

ـــــــ « كشكش بك بين فرقتين » ، الدنيا المصورة (٣١ يوليو ١٩٣١) ، ص ١٦ .

ـــــــ « ياسمينه على مسرح الريحانى » ، الدنيا المصورة (٢٨ نوفبر ، ١٩٢٨) ، ص ٢٥ .

« شخصية الأستاذ نجيب الريحانى » ، الصباح (١ يناير ١٩٤٠) .

الشربينى ، زكريا . « انتخاب الروايات » ، « الأهرام » (٤ أكتوبر ، ١٩٣٥) .

شريف ، حسن . « جمهور الريحانى » ، « المنبر » (٢١ أكتوبر ، ١٩١٨) ص ١ .

ـــــــ « كتاب مفتوح إلى محمد بك تيمور » ، « المنبر » (٢٨ سبتمبر ، ١٩١٨) .

صادق ، محمود . « فى المسرح المصرى ... إلى حضارة الكتب والمؤلفين » ، « الأهرام » (٩ مايو ، ١٩٣٤) .

صبحي . « في مسارحنا ... النقص الأخلاقي » ، التياترو (ديسمبر ، ١٩٢٤) ، ص ١ — ٢ .

« في سبيل إصلاح المسرح ... التأليف » ، التياترو (مارس، ١٩٢٥) .

« في سبيل إصلاح المسرح » ، التياترو (أبريل ، ١٩٢٥) .

« الصحراء على مسرح فاطمة رشدي » ، الصباح (٧ نوفبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩ .

صدقي ، عبد الرحمن . « المسرح العربي » الكتاب (يناير ، ١٩٥١) .

Sidky. Abdel Rahman. "Le Theatre Arabe," *La Revue du Caire* (Novembre. 1960). p. 315.

الصعيدي ، أحمد محمد . « شخصية كشكش بك » ، « المنبر » (٧ سبتمبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

———— « على مسرح التمثيل الهزلي » ، « المنبر » (٧ سبتمبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

———— « على مسرح التمثيل الهزلي ، الجمهور » ، « المنبر » (١٣ أكتوبر ١٩١٨) ، ص ١ .

« الصلح خير » ، روز اليوسف (٨ ديسمبر ، ١٩٢٧) .

طليات ، زكي . « العمامة والطربوش » ، الكواكب (١٤ سبتمبر ، ١٩٦٥) .

———— « المسرح المصري » ، الأهرام (١٣ مايو ، ١٩٣٠) ، ص ١ .

عبد الشافي . « حديث مع الأستاذ الريحاني في الموسم التمثيلي الجديد » ، الصباح (٣ نوفبر ، ١٩٢٧) ، ص ٤ .

———— « حديث مع الأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (١٢ أغسطس ، ١٩٣٨) .

عبد العزيز ، حامد . « المسرح المصرى وحظه من المساعدة الحكومية ، » روز اليوسف (١ فبراير ، ١٩٢٨) ، ص ١٥ .

——— « على المسرح الأهلى : بين النقد والتأليف » ، روز اليوسف (٧ فبراير ، ١٩٢٨) ، ص ١٥ .

عبد العظيم ، أحمد . « أول فيلم عربى ناطق » ، الصباح (٢٣ يوليو ، ١٩٣١)

عبد القادر ، محمد زكى ، « نحو النور » ، « الأخبار » (٩ نوفبر ، ١٩٦٦) .

عبد القدوس ، محمد . « فى الحالة التمثيلية الحاضرة ؛ بحث فنى » ، « المنبر » (١٤ نوفبر ، ١٩١٨) ، (١٥ نوفبر ، ١٩١٨) .

عبد المجيد ، محمد توفيق . « الروايات التمثيلية وآثارها ونشاطها » ، النيل المصور (٢٤ مارس ، ١٩٢٨) ، ص ٢٠ .

عبده ، سعيد . « كانت وفاة الريحانى . . . كوميديا » ، « أخبار اليوم » (١١ يونية ، ١٩٤٩) ، ص ٣ .

عثمان ، حسين . « انتهت الأزمة » ، الكواكب (٩ يوليو ١٩٦٣) .

« عظمة المسرح المصرى . . . إغلاق مسرح رمسيس » ، « الأهرام » (٣١ يناير ١٩٣٤) .

عفيفى ، محمد . « قنصل الوز » ، التياترو (١٩ يناير ، ١٩٢٦) ، ص ٢٣ .

« على أفندى الكسار » ، التياترو (٢ نوفبر ، ١٩٢٤) ، ص ٢٠

« على قفا أبى الكشاكش » ، النيل المصور (٤ فبراير ، ١٩٢٨) .

« على الكسار يخلع شخصيته التقليدية » ، الكواكب (٢٧ مايو ، ١٩٣٢)

« على مسرح ريتس ... الستات ما يعرفوش يكدبوا » ، الصباح (٢٧ أبريل ، ١٩٣٨) .

« على مسرح الفانتازيو » ، الصباح (٢٢ يوليو ، ١٩٣٢) ، ص ٣٧ .

« عمرو بن العاص على مسرح الماجستيك » ، الكواكب (٨ فبراير ، ١٩٣٢) .

« عن ياقوت . . . فيلم نجيب الريحانى » ، الصباح (٣ نوفبر ، ١٩٣٣) ، ص ٥٩.

« العناصر الجديدة فى المسرح المصرى » ، الصباح (١٥ مايو ، ١٩٣١) .

« عودة الأستاذ نجيب الريحانى إلى مصر » ، الصباح (٢٨ أبريل ، ١٩٣٣) ، ص ٢٨ — ٢٩ .

« عودة الأستاذ نجيب الريحانى » ، الصباح (٧ أكتوبر ، ١٩٤٨) ، ص ٣٩ .

« عودة الريحانى » ، الاثنين (١ أكتوبر ، ١٩٣٤) ، ص ٤٠ .

عوض ، جمال الدين حافظ . « كلمة هادفة ، كيف صدرت مجلة الستار » الستار (١٣ نوفبر ، ١٩٢٧) ، ص ٤ .

عيسى ، محمد . « نجيب الريحانى كما عرفه بديع خيرى » ، مجلة القوات المسلحة (١ يناير ١٩٦٦ ، ١٦ يناير ١٩٦٦) .

العيوطى ، عبد الله . « بداية المسرح العربى . . مسرح خيال الظل » ، المسرح (ديسمبر ، ١٩٦٤) .

« غريزة المرأة على مسرح الحديقة » . الدنيا المصورة (٨ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ — ١٧ .

فرج ، الفريد . « الريحانى . . . فنان المسرحية الوحيدة المؤثرة » ، آخر ساعة (٩ يونية ، ١٩٦٣) .

« فرقة الأستاذ الريحانى » ، الصباح (٢١ مايو ، ١٩٣٧) .

« فرقة الأستاذ على الكسار » ، الصباح (٢٩ يوليو ، ١٩٣٨) .

« فرقة الأستاذ على الكسار بين الماجستيك والبرنتانيا » ، الصباح (٣٠ سبتمبر ، ١٩٣٨) .

« فرقة الأستاذ على الكسار فى فلسطين » ، الصباح (١٣ مارس ، ١٩٤٢) .

« فرقة الأستاذ الكسار » ، الصباح (٤ يونية ، ١٩٣٧) .

« فرقة جديدة لنجيب الريحانى » ، الصباح (١٤ يوليو ، ١٩٣٣) .

« الفرقة القومية والوجوه الجديدة » ، « الأهرام » (١٧ نوفبر ، ١٩٣٩) .

« فرقة الكسار فى كازينو كوت دازور » ، الصباح (١ أغسطس ، ١٩٣٨) .

« فرقة الريحانى » ، الاثنين (١ سبتمبر ، ١٩٣٤) ، ص ٣٦ .

« فرقة الريحانى » ، الاثنين (١٢ نوفبر ، ١٩٣٤) ، ص ٣٦ .

« فرقة الريحانى » ، الاثنين (٢١ ديسمبر ، ١٩٣٦) .

« فرقة الريحانى » ، الكواكب (٣ أكتوبر ، ١٩٣٢) ، ص ١٨ .

« فرقة الريحانى » ، الكواكب (٢ يناير ، ١٩٣٣) ، ص ٢٠ .

« فرقة الريحانى » ، الكتاب (يوليو ، ١٩٤٦) ، ص ٤٨٦ ، ٤٨٧ .

« فرقة الريحانى الجديدة » ، روز اليوسف (٢١ يوليو ، ١٩٢٦) ، ص ٦ ، ٧ .

« فرقة الريحانى بعد سفره إلى تونس » ، الصباح (١١ نوفبر ، ١٩٣٢) .

« فرقة الريحانى تقدم مندوب فوق العادة » ، الصباح (٢٣ يناير ، ١٩٣٧) .

« فرقة الريحانى على مسرح الفانتازيو » ، الصباح (٢٢ يوليو ، ١٩٣٢) .

« فرقة الريحانى على مسرح الكورسال » ، الصباح (٨ ديسمبر ، ١٩٣١) ، ص ٢٦ .

فهمى ، نعيم . « ممثل جديد فى فرقة الريحانى يحدثنا عن أستاذه » ، العروسة (٣ مارس ، ١٩٢٧) ، ص ١٤ .

« فى المسرح والصالات » ، الصباح (١٦ سبتمبر ، ١٩٣٨)

« فى سبيل التاج على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (٥ ديسمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٨ .

« فى شارع عماد الدين — على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (١٥ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ .

« فيلم لعبة الست » ، الصباح (٢١ فبراير ، ١٩٤٦) ، ص ٢٢ .

قاسم . « لماذا كرهتوا المسرح . . . تصريحات للأستاذ نجيب الريحانى » ، الصباح (٢٣ يونية ، ١٩٣٣) ، ص ٨ — ٩ .

قراعة ، أحمد عبد الرحمن . « هل يتنافى التمثيل مع الدين الإسلامى ؟ رأى صريح» ، الصباح (١١ يناير ، ١٩٢٦) ، ص ١٣ .

« قنصل الوز على مسرح دار التمثيل العربى » ، روز اليوسف (١٠ أبريل ١٩٣٨) ص ١٥ .

« الكسار » ، الكواكب (٢٣ مايو ، ١٩٣٢) ص ١٤ .

« كشكش بك » ، الكواكب (٢٣ مايو ، ١٩٣٢) ص ٨ .

« كشكش بك فى الاستوديو » ، الاثنين (٢٣ أكتوبر ، ١٩٣٩) ص ٣٢ — ٣٤.

« كيف ألف الأستاذ إبراهيم رمزى رواية دخول الحمام مش زى خروجه » ، المسرح (٢٥ يوليو ، ١٩٢٧) ص ٩ .

« كيف تدور البروفات » ، الاثنين (١٩ أبريل ، ١٩٣٧) .
« كيف تم الصلح بين الريحانى والسيدة بديعة مصابنى » ، الصباح (٢٧ أغسطس ١٩٢٨) .
ليتومبجى ، باروخ . « علشان بوسة على مسرح الريحانى » ، الصباح (٢ يناير ، ١٩٢٨) ، ص ١٤ .
« ماذا فى حديقة بديعة » ، الصباح (١٩ أغسطس ، ١٩٣٢) ، ص ٥٠ — ٥١ .
« متى يعود كشكش بك » ، الكواكب (٢٩ أغسطس ، ١٩٣٣) ، ص ١٠ .
« المحفظة يا مدام على مسرح الكورسال » ، المسرح (٢٢ يناير ، ١٩٣٢) ، ص١٦ .
محمد . « ستوديو مصر يقدم رواية سلامة فى خير » الصباح (١٧ ديسمبر ،١٩٣٧).
محمد ، إبراهيم . « السر فى مقاطعة الجمهور للمسرح المصرى » ، « الأهرام » (١٧ فبراير ١٩٣٥) .
« مدرسة الدجالين » ، الصباح (٣ يناير ، ١٩٤١) .
« المسرح الجديد » ، روز اليوسف (٤ سبتمبر ، ١٩٢٨) ، ص ١٨ .
« المسرح والسينما» ، الاثنين (٣٠ نوفبر ، ١٩٣٦) ، ص ٢٦ .
« مسرح سيد درويش » ، المسرح (نوفبر ، ١٩٦٤) ، ص ١٢ .
« مشروعات الريحانى فى الموسم الجديد» ، الاثنين (٢٧ نوفبر ، ١٩٣٩) ، ص ٣٦ .
مشنوق ، فؤاد . « كلمة جامعة » ، التياترو (٢٩ أكتوبر ، ١٩٢٥) ، ص ٢٤ — ٢٧ .
مصابنى ، بديعة . « قصة حياتى » ، الاثنين (٢٦ أبريل ، ١٩٣٩) ، ص ٥٩ .
المصرى ، إبراهيم . « الفن والمجتمع » ، التمثيل (١٣ أبريل ، ١٩٣٤) .

——— « الحركة المسرحية فى مصر » ، البلاغ (١٦ يوليو ، ١٩٣٠) ص ٢ .

——— « مسارحنا والروايات المصرية » ، التمثيل (٢٤ أبريل ١٩٢٤)

مصطفى ، السيد . « نجيب الريحانى كما عرفه بديع خيرى » مجلة القوات المسلحة (١ يناير ، ١٩٦٦) ، (١٦ يناير ، ١٩٦٦) .

« مع الأستاذ على الكسار » ، الدنيا المصورة (٩ أكتوبر ، ١٩٢٨) ، ص ٢٨ .

« معزا يشترك فيها كشكش والكسار : هل يستطيع الممثل أن يظهر فى غير شخصيته ؟» الاثنين (١٤ يناير ، ١٩٣٥) ، ص ٢٠ .

« ملحوظات فنية لا بد منها على فيلم سلامة فى خير» ، الصباح (٧ يناير ، ١٩٣٨) ، ص ١٤ .

« ملك الكوميديا المصرية » ، «المقطم» (٤ يناير ، ١٩٣٧) .

« ملك الحديد على مسرح رمسيس » ، الصباح (٢١ نوفبر ، ١٩٢٧) ، ص ١٦ .

« ملك الكوميديا المصرية » ، «المقطم» (٤ يناير ، ١٩٣٧) .

« مناقشات وملاحظات فى مجلس فنى » ، الصباح (١١ فبراير ، ١٩٣٨) .

« موسم الريحانى » ، الاثنين (٢٦ أبريل ، ١٩٣٧) .

« الموسم المسرحى المقبل . . . حديث الأستاذ جورج أبيض » ، « السياسة » (١٥ سبتمبر ١٩٢٨) ، ص ٢٤ .

ناقد . « الموسم المسرحى الجديد » ، « السياسة » (٨ سبتمبر ، ١٩٢٨) ، ص ٤ .

« نجيب وبديعة يعودان » ، الكواكب (١٥ مايو ، ١٩٣٣) ، ص ١٩ .

« نجيب الريحانى » ، « المقطم » (٢٧ سبتمبر ، ١٩٢٤) .
« نجيب الريحانى » ، الكواكب (١٤ أغسطس ، ١٩٣٣) ، ص ١٤ .
« نجيب الريحانى » ، كل شىء والدنيا (٢٠ فبراير ، ١٩٣٥) .
« نجيب الريحانى والدراما » ، روز اليوسف (١٤ يوليو ١٩٢٩) ، ص ١٢ .
« نجيب الريحانى — كوميديا الشرق » ، « المقطم » (٢٤ نوفبر ، ١٩٣٤) .
« نجيب الريحانى ناقد أفلامه » ، الاثنين (١ يوليو ، ١٩٤٦) ، ص ٢٣ .
« نجيب الريحانى يتحدث عن بديع خيرى » ، الاثنين (٤ ديسمبر ، ١٩٣٩) ، ص ٣٨ .
« نجيب الريحانى يؤلف فرقة جديدة » ، الكواكب (١٧ يوليو ، ١٩٣٣) ، ص ٣٨ .
النحاس . « الغناء والتمثيل » ، « المنبر » (١٢ أغسطس ، ١٩١٨) ،
« النسر الصغير على مسرح رمسيس » ، « السياسة » (٢٩ أكتوبر ، ١٩٢٩) .
نظيم ، رمزى . « التمثيل الفودفيلى » ، « المنبر » (٢٣ يوليو ، ١٩١٨) ، ص ١ .
« النهضة التمثيلية فى مصر » ، التياترو (١ يوليو ، ١٩٢٤) ، ص ١٠ .
الهيهاوى ، محمد . « الحكومة وعنايتها بالمسرح » ، « المنبر » (٢٥ أبريل ، ١٩٣١) .
هيكل ، محمد حسين . « التعليق المسرحى والمواضيع التى تناولها » ، « السياسة الأسبوعية » (١٣ سبتمبر ١٩٣٠) ، ص ١ .
وجدى ، قاسم . « تاريخ تكوين فرق التمثيل فى مصر » ، الصباح (٢٦ أكتوبر ، ١٩٣٣) .

ـــ وصفى ، عمر « التمثيل منذ أربعين سنة » ، روز اليوسف (١٤ أبريل ، ١٩٢٦) .
« الوطن على مسرح رمسيس » ، الصباح (١٤ نوفبر ١٩٢٧) .
« وفاة الأستاذ أنطون يزبك . . . فقيد المسرح المحلى » ، الصباح (٢ سبتمبر ، ١٩٣٢) ، ص ٢٦ .
وهبى ، حسن . « المسرح المصرى » ، روز اليوسف (١٤ يوليو ، ١٩٢٦) ، ص ١٥ .
يونس ، إبراهيم « السر فى مقاطعة الجمهور له . . . رد على مقال » ، « الأهرام » (٢٦ فبراير ، ١٩٣٥) .
« الأهرام » . ١٧ أكتوبر ، ١٩١٦ . ١٧ ديسمبر ، ١٩١٦ . ٤ فبراير ، ١٩١٧ .
١٨ مارس ، ١٩١٧ . ٢ أبريل ، ١٩١٧ . ١٠ أبريل ، ١٩١٧ .
١٦ أبريل ، ١٩١٧ . ٢٩ أبريل ، ١٩١٧ . ١ نوفبر ، ١٩١٧ .
١٩ مايو ، ١٩١٨ . ١ مايو ، ١٩١٩ . ٢٢ يونية ، ١٩١٩ .
٨ يوليو ، ١٩١٩ . ١٠ ديسمبر ، ١٩١٩ . ٢٠ مايو ، ١٩٢٠ . ٢٢ مارس ١٩٢٣ . ٢٤ مايو ، ١٩٢٣ . ٤ فبراير ، ١٩٢٤ . ٢٢ فبراير ، ١٩٢٤ .
٢٥ فبراير ، ١٩٢٤ . ١٢ — ١٦ نوفبر ، ١٩٢٦ . ٣ فبراير ، ١٩٢٧ .
٧ مارس ، ١٩٢٧ . ١٧ أبريل ، ١٩٢٧ . ٢٧ أكتوبر ، ١٩٢٧ .
٣ ديسمبر ١٩٢٧ . ٢١ فبراير ، ١٩٢٨ . ٧ أبريل ، ١٩٢٨ .
٢٩ يونية ، ١٩٢٧ . ١٥ يوليو ، ١٩٢٨ . ٧ نوفبر ، ١٩٢٩ .
١٢ ديسمبر ، ١٩٢٩ . ١ فبراير ، ١٩٣٠ . ٢٩ مارس ، ١٩٣٠ .
٦ نوفبر ، ١٩٣٠ . ٢٢ نوفبر ، ١٩٣٠ . ٣ ديسمبر ، ١٩٣١ .
١٧ ديسمبر ، ١٩٣١ . ٢ يناير ، ١٩٣٢ . يوليو ، أغسطس ، سبتمبر

١٩٣٢ . ١١ مارس ، ١٩٣٤ . ٢١ فبراير ، ١٩٣٥ . ١٦ يناير ،
١٩٣٦ . ٦ يناير ، ١٩٣٨ . ١ مايو ، ١٩٣٨ . ٩ يناير ، ١٩٤٠ .
٦ أبريل ، ١٩٤٠ . ١٤ يناير ، ١٩٤٢ . ٩ مارس ، ١٩٤٣ . ٦ أبريل ،
١٩٤٠ . ١٤ يناير ، ١٩٤٢ . ٩ مارس ، ١٩٤٣ . ١١ مايو ، ١٩٤٤ .
٢٩ يناير ، ١٩٤٩ .

انظر جريدة « الأهرام » من ١٩١٤ — ١٩٤٩ .

(ب) الكتب العربية :

أحمد ، محمود . فن التمثيل . القاهرة : مكتبة الرشيد ، ١٩٢٥ .

بيومى ، عبد الحليم . نجيب الريحانى والكوميديا المصرية . القاهرة : المؤسسة المصرية للطباعة والنشر ، بدون تاريخ .

مطرس ، فكرى . من أعلام المسرح الغنائى . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .

حسين ، طه . مستقبل الثقافة فى مصر . القاهرة : دار المعارف .

الحكيم ، توفيق . تحت شمس الفكر . القاهرة : دار سعد للطباعة والنشر ، ١٩٤٥ .

حمادة ، إبراهيم . خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال . القاهرة : ١٩٦٣ .

العنتبلى ، عثمان . نجيب الريحانى . القاهرة : كتب الجميع ، ١٩٤٩

رشيد ، فؤاد . تاريخ المسرح العربى . القاهرة : كتب الجميع ، ١٩٦٠

رفعت ، محمد . مذكرات فاطمة رشدى — سارة برنار الشرق . بيروت : دار الثقافة، بدون تاريخ .

الريحانى ، نجيب . مذكرات . القاهرة : دار الهلال ، ١٩٥٩ .

نجيب الريحانى : مجموعة الألحان الكبرى الحديثة . القاهرة : المكتبة المملوكية ، بدون تاريخ .

عوض ، لويس . المسرح المصرى . القاهرة : دار ايزيس للنشر ، بدون تاريخ .

مندور ، محمد . المسرح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٤ .

موسى ، سلامة . كتاب الثورات . بيروت : دار العلم ، ١٩٥٥ .

نجم ، محمد يوسف . المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ١٨٥٧ — ١٩١٧ .
بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ .

نجم ، محمد يوسف . الشيخ أحمد أبو خليل القبانى . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣

———— سليم النقاش . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٤ .

———— محمد عثمان جلال . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٥ .

———— يعقوب صنوع . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣ .

(ح) الكتب الإفرنجية

Bentley, Eric : *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1964.

Bernard, Tristan : *Théâtre Choisie* : Paris: Calman-Ley, 1966.

Clark, Barett H. : *European Theories of the Drama.* New York : Crown Publishers Inc., 1965.

Feydeau, Georges. *Un Fil à la Patte.* Paris : Le Livre de Poche, 1965.

Théâtre : *Occupe-toi d'Amelie*; *La Dame de chez Maxim*. Paris : Le Livre de Poche, 1965.

Frondaie, Pierre. *L'Insoumise*. Paris : Librarie Théâtrale, 1923.

Kerr, Walter. *Tragedy and Comedy*. New York: Simon and Schuster, 1967.

Landau, Jacob. *Studies in the Arab Theatre and Cinema.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.

Lane, E.W. *The Manners and Customs of the Modern Egyptians.* London : J.M. Dent and Co., 1908.

Pagnol, Marcel. *Topaze*. Paris : Le livre de Poche, 1961.

Safran, Nadav. *Egypt in Search of Political Community*. Cambridge : Harvard University Press, 1961.

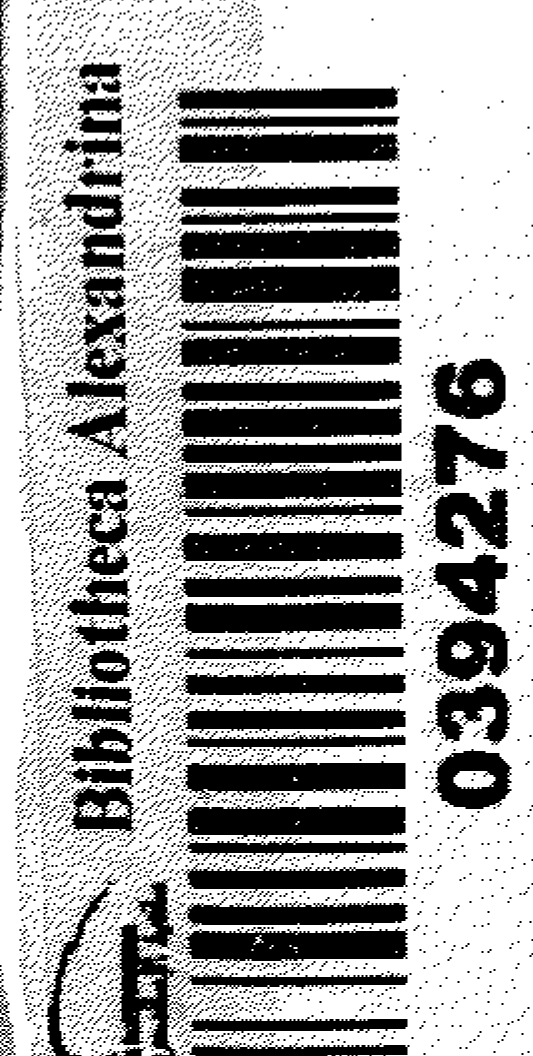
تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ١٩٧٢/٤٧٩٠

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧٢

نجيب الريحانى

يعتبر الممثل ، المخرج ، الكاتب « نجيب الريحانى » أعظم فنانى الكوميديا فى النصف الأول من هذا القرن . فقد كان له الفضل الأول فى الارتقاء بالكوميديا المصرية من هزل « الفصل المضحك المرتجل » إلى الكوميديا الراقية التى اتخذها منبراً للنقد الاجتماعى اللاذع والتى استطاع أن يحقق ذاته من خلالها كممثل كوميدى لامع يتمتع بموهبة الحضور ، وبقدرة فذة على بث الروح المحلية فى مسرحياته المقتبسة .

وفى كتاب « نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر » تتحدث المؤلفة الدكتورة ليلى أبوسيف عن المسيرة الشاقة التى قطعها نجيب الريحانى خلال ٣٤ عاما ، عبر مراحل تطوره الفنى ، ابتداء من ابتكاره شخصية « كشكش بك » ، حتى مرحلة النضج الفنى ، التى بدأها بمسرحية (الجنيه المصرى عام ١٩٣١) . وفى هذه المرحلة أخذ الريحانى يسخر من واقع المجتمع المصرى بمرارة ويصور عيوبه وفساده ، ويعدد المظالم التى حلت بالإنسان الصغير فيه ، (أمثال : « ياقوت » و « أفلاطون » و « بندق » و « عباس » .. إلخ) والذى بات الريحانى يحلم طوال حياته بإنصافه وإسعاده .



ص
٧٠